

Abhandlungen
des
urgischen Kolonialinstituts
Band XXXXI
(Reihe C. Geographie, Geologie, Mineralogie und Paläontologie, Band 7)

Im Hochland von Mittel-Kamerun

von

Franz Thorbecke

3. Teil



HAMBURG
L. FRIEDERICHSEN & CO.
1919



Abhandlungen

des

Hamburgischen Kolonialinstituts

Band XXXXI

Reihe C. Geographie, Geologie, Mineralogie und Paläontologie

Band 7

Franz Thorbecke

Im Hochland von Mittel-Kamerun

3. Teil

HAMBURG
L. FRIEDERICHSEN & CO.
1919

Im Hochland von Mittel-Kamerun

3. Teil

Beiträge zur Völkerkunde des Ost-Mbamlandes

Unter Mitarbeit von
Theodor Mollison und Wilhelm Heinitz

von

Franz und Marie Pauline Thorbecke

Mit 3 Farbentafeln, 141 Abbildungen auf 35 Tafeln, 32 Textfiguren, 2 Tabellen, 23 Transskriptionen und 1 Tafel Tonleitern

HAMBURG
L. FRIEDERICHSEN & CO.
1919

Die „Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts" werden vom Professorenrat des Instituts herausgegeben und erscheinen in folgenden Reihen:

A. Rechts- und Staatswissenschaften (auch politische Geschichte umfassend),
B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen,
C. Geographie, Geologie, Mineralogie und Paläontologie,
D. Zoologie und Botanik,
E. Angewandte Naturwissenschaften, Landwirtschaft und Technologie,
F. Medizin und Veterinärmedizin.

Sämtliche Zuschriften und Sendungen, die den Druck und die Herausgabe der Abhandlungen betreffen, insbesondere sämtliche druckfertigen Manuskripte und reproduktionsfähigen Vorlagen bittet man zu adressieren:

An die Redaktion der Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts

Hamburg 36
Vorlesungsgebäude.

Druck von J. J. Augustin in Glückstadt und Hamburg.

Dem Andenken unsers lieben Vaters

Paul Berthold

in dankbarer Erinnerung an Rat und Hilfe bei unsrer Arbeit

Vorwort

Der vorliegende 3. Teil meines Reisewerks bringt Untersuchungen zur Völkerkunde des Ost-Mbamlandes. Die Erscheinungen im Leben des Menschen, die geographischer Betrachtung zugänglich sind, wurden im 2. Teil, in der Anthropogeographie gegeben; um Wiederholungen zu vermeiden, ist das dort Ausgeführte, auch wo es ethnologischer Betrachtung fähig wäre, nicht noch einmal gesagt. Die beiden Bände ergänzen sich also, aber sie suchen Geographisches und Ethnographisches methodisch streng von einander zu scheiden.

Die einleitende Abhandlung von Theodor Mollison untersucht auf Grund unsrer kleinen anthropologischen Sammlung und unseres Abbildungsmaterials die anthropologische Stellung der Bewohner des Ost-Mbamlandes. Wilhelm Heinitz gibt in einer umfangreichen musikwissenschaftlichen Arbeit ein Gesamtbild der im Ost-Mbamland heute gebräuchlichen Musikinstrumente, die in unsrer ethnologischen Sammlung vollständig enthalten sind, sowie eine eingehende Diskussion unsrer dazu geeigneten Phonogramme; im Anhang veröffentlicht er Transskriptionen von Vokal- und Instrumental-Aufnahmen. Beiden Mitarbeitern danke ich herzlich für ihre Beiträge.

Die Darstellung der Kultur der Tikar beruht im wesentlichen auf den Beobachtungen und Erkundungen meiner Frau Marie Pauline Thorbecke geb. Berthold. Diese Aufnahmen und die nur sehr spärliche Literatur über die Tikar haben wir gemeinsam zu vorliegender Abhandlung verarbeitet, die unter unser beider Namen erscheint. Aquarelle, Textfiguren und fast alle Photographien stammen gleichfalls von meiner Frau.

Auf Tafeln und im Text bezeichnet ein M. mit Ziffer die Nummer des ethnographischen Katalogs meiner Expedition; die Sammlung gehört der Stadt Mannheim.

Wo wir Tikar-Wörter geben, benutzen wir das Zeichen ch wie im Deutschen: als Rachenlaut nach a, o, u, als Gaumenlaut nach e und i und zu Beginn des Worts; ï und ü bedeuten, daß sie nicht mit dem vorhergehenden Vokal im Diphthong zusammengezogen werden, sondern getrennt zu sprechen sind.

Das Manuskript war im April 1918 abgeschlossen; für freundliche Hilfe beim Lesen der Korrektur sind wir Professor Meinhof zu Dank verpflichtet.

Köln, im Dezember 1918 Franz Thorbecke

Inhalt

Verzeichnis der Textfiguren

Verzeichnis der Tafeln

Theodor Mollison

Zur Anthropologie des Ost-Mbamlandes



JUNGER WUTE

Die Beimischung orientalischer Rasse ist bei Vergleich mit dem Tikar-Mann (Farbentafel II) zu erkennen.

Aquarell von Marie Pauline Thorbecke

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Die Völkerschaften Afrikas sind wohl alle nicht heimisch auf dem Boden, den sie heute bewohnen. Eine Reihe großer Besiedelungswellen hat sich über diesen Erdteil ergossen, wobei die jüngeren Wellen immer die älteren zum Teil verdrängten, zum Teil überdeckten. Dabei ist charakteristisch, daß sich alle diese Wellen von Nordosten nach Süden und Westen bewegten, daß sie (mit Ausnahme der neuzeitlichen Europäerbesiedelung Süd-Afrikas) von dem Einfallstor im Nordosten, dem einzigen Zusammenhang Afrikas mit Eurasien, ihren Ausgang nahmen. Daß hier und da einzelne Wogen vor und wieder zurück schlugen, ändert nichts am ganzen Bilde. Freilich sind diese Wanderungen zum größten Teil nicht durch Überlieferung bezeugt. So wie der Geologe aus der Schichtenfolge der Gesteine weit zurück liegende Vorgänge der Erdgeschichte erschließt, so muß sich hier der Anthropologe aus der rassialen Zusammensetzung der Völker, aus der Verteilung der Rassenbestandteile über den Kontinent ein Bild von den Vorgängen zu machen suchen, die das heutige bunte Bild des afrikanischen Völkergemisches hervorgebracht haben.

Ohne hier auf Einzelheiten eingehen zu wollen, sei nur daran erinnert, daß der ältesten nachweisbaren Bevölkerungsschicht wohl die Buschmänner angehören und vielleicht der gleichen Schicht die Zwergvölker Mittel-Afrikas. Sie wurden verdrängt von der vermutlich von Norden nach Süden vorgedrungenen Schicht der Neger im engeren Sinn, jener Rasse, die den weitaus größten Bestandteil gewisser Stämme des Sudans, sowie der meisten Bantuvölker bildet. Als vereinzelte Klippen sind die heutigen Buschmänner und die zerstreuten Reste der Zwergvölker stehen geblieben, umbrandet von den andrängenden Bantuvölkern. Es folgte eine Reihe von weiteren Völkerwellen, die linguistisch und kulturell deutlich von einander getrennt sind, auch somatisch leicht unterschieden werden können und doch wahrscheinlich nur einer, je nach den vorliegenden Verhältnissen verschieden ausgefallenen Mischung der Negerrasse mit einem und demselben dritten Rassenbestandteil ihre Entstehung verdanken. Diese Völkerwellen lassen sich mit ihren linguistischen Bezeichnungen erfassen als Hamiten, Süd-Semiten (Himjariten) und Nord-Semiten (Araber); und die Rasse, aus deren Mischung mit Negern jene Völker entsprangen, kann am besten als ost-mediterrane (oder orientalische) Rasse bezeichnet werden. Sie nimmt besonders am Aufbau der semitischen Völker teil und ist charakterisiert durch ziemlich hohen Wuchs, schmalen, langen Kopf mit vorspringendem Hinterhaupt, schmales elliptisches Gesicht, schmale Nase mit scharfem und konvexem Rücken (Adlernase), stark geschweifte Lippen mit ausgesprochenem Philtrum, dunkles Haar und dunkle Augen und guten Bartwuchs. Am nächsten steht sie wohl der (west-) mediterranen Rasse, die wegen ihres häufigen Vorkommens auf der iberischen Halbinsel und den kleinen Inseln

des westlichen Mittelmeeres auch als ibero-insulare Rasse bezeichnet wird und ihr in allen anderen Merkmalen gleicht, bis auf den gerade geformten Nasenrücken und den kleineren Wuchs. Diese ost-mediterrane Rasse, der sich schon in den semitischen Völkern eine mehr oder minder starke Komponente von armenoider Rasse (kurzköpfig, dunkelhaarig, dunkeläugig, große Hakennase) zugesellt hatte, hat sich, indem sie von der Nordostecke in Afrika eindrang, mit der schon länger ansässigen Negerbevölkerung gemischt und eine Reihe von Mischprodukten erzeugt, die je nach ihrer prozentualen Zusammensetzung und wohl auch in Folge Bildung lokaler Paarungszentren ihr besonderes Gepräge erhielten. Dabei ist oft ein scheinbar einheitlicher Typus zu Stande gekommen. Sobald man aber die einzelnen Individuen genauer ins Auge faßt, bemerkt man, daß sich solche darunter finden, in denen die Merkmale der Stammrassen mehr oder weniger deutlich wieder zum Vorschein gekommen sind; bald die breite Negernase, bald die schmale orientalische, bald das krause Haar des Negers, bald das wellige, das bei den semitischen Völkern die Regel bildet. Am wenigsten negroide Elemente haben die Arabo-Berber aufgenommen, die, zwischen Sahara und Mittelmeer eingeschlossen ein verhältnismäßig beschränktes Gebiet mit ständigem Zuzug von Osten her besetzten (von Westen floß mediterrane Rasse zu), und gegen Zuwanderung von Süden her ziemlich geschützt waren. Stärker war die Mischung in Ägypten, wo ihre Zeichen schon an den Schädeln der Pharaonenzeit zu erkennen sind. Einen besonders einheitlich erscheinenden Typus erlangten die Äthiopier und die Asande. Von diesen führt wieder eine Mischungsreihe über die Massai zu den sogenannten metamorphosierten Bantu (den Wadschagga u. a.) und zu den mehr oder weniger rein negroiden Bantu des äquatorialen Afrika. Auch der Sudan beherbergt gewisse rein negroide Stämme. Durch die Fulla-Asande wurde die orientalische Komponente bis nach West-Afrika hinüber getragen; nach Süden hin hat der äquatoriale Waldgürtel dem Vordringen dieses Rassenelementes eine Grenze gesetzt, nur im Osten des Erdteiles, wo weite Steppenländer den Urwald unterbrechen, sind solche ursprünglich aus Vorder-Asien stammende Elemente weit nach Süden und Südwesten gedrungen, auch hier nur unter starker Mischung mit Negerblut.

Wo die Großwüchsigen mit den Resten der Zwergrassen zusammenstoßen, da ist Gelegenheit zur Mischung beider gegeben, und es läßt sich an manchen Stellen nachweisen, daß sie tatsächlich stattgefunden hat. Im Ganzen aber ist über die rassiale Zusammensetzung der einzelnen Völker noch recht wenig bekannt, und deshalb ist Material von bekannter Herkunft wohl der Untersuchung wert, auch wenn es sich nicht um große Serien, etwa von Schädeln handelt. Auch gute Photogramme lassen vieles über die rassiale Zugehörigkeit der aufgenommenen Typen erkennen.

Das von Thorbecke mitgebrachte menschliche Knochenmaterial, das der anthropologischen Sammlung des Anatomischen Instituts der Universität Heidelberg überlassen wurde, umfaßt 7 Schädel sowie eine Anzahl von Knochen des Rumpf- und Extremitätenskelettes, für die sich eine Zugehörigkeit zu vorhandenen Schädeln nicht erweisen läßt. Für die Bestimmung der rassialen Zugehörigkeit kommen allein die Schädel in Betracht. für das übrige Material



1. Nr. 161. Typus A



2. Nr. 260. Typus B
Norma lateralis

Hamburg. L. Friederichsen & Co.



1. Nr. 161. Typus A

2. Nr. 260. Typus B

Norma occipitalis

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

können nur die Maße als Beitrag zur Osteometrie der Völker West-Afrikas veröffentlicht werden.

Unter den Schädeln lassen sich schon bei kurzer Betrachtung zwei Typen deutlich unterscheiden, die wir als Typus A und Typus B bezeichnen wollen. Dem Typus A gehören in klarer Weise an die unter Nr. 161 und 520 der genannten Sammlung eingereihten Schädel, die Nummern 260, 162, 163 vertreten den Typus B, Nr. 159 und 160 stellen eine Zwischenform dar, die sich in manchen Merkmalen dem einen, in anderen wieder dem anderen Typus nähert und vermutlich ein Kreuzungsprodukt der beiden genannten Typen ist. Zur Kennzeichnung der beiden Typen mag die nachstehende Vergleichung dienen, deren Angaben durch die auf Tafel 1—5 wiedergegebenen Photogramme noch anschaulicher werden dürften.

Typus A (Schädel Nr. 161, 520)

Die Schädelkapsel ist lang und schmal ge' aut, der Längenbreiten-Index beträgt 72- bezw. 76, d. h. die Breite des Gehirnschädels macht weniger oder kaum mehr als $^{3}/_{4}$ seiner Länge aus, sie sind demnach dolichokephal oder liegen im unteren Bereich der Mesokephalie. Dabei ist der Schädel ziemlich hoch gebaut; das kommt nicht so sehr im Verhältnis zu seiner Länge zur Geltung (der Längenhöhen-Index beträgt 72 bezw. 78), als besonders gegenüber seiner Breite; der Breitenhöhen-Index von 100 bezw. 103 zeigt, daß der Schädel ebenso hoch oder noch höher ist, als breit. So gebaute Schädel werden als akrokephal bezeichnet. Die Länge der Schädelkapsel wird besonders betont durch ein weit nach hinten vorragendes Hinterhaupt. Ein Urteil darüber läßt sich gewinnen, wenn man an dem in der Ohraugen-Ebene stehenden Schädel die Vorwölbung des Hinterhauptes über dem Hinterrand des Hinterhauptsloches in horizontaler Richtung bestimmt (horizontale Hinterhauptslänge) und dieses Maß in Prozenten der geraden Hirnschädellänge (Horizontalabstand der Glabella vom Hinterhaupt) ausdrückt. Dabei erweist sich das Merkmal als besonders stark ausgesprochen bei Schädel 161, für den die Prozentzahl 39 erreicht, dagegen fehlt es auffallenderweise dem Schädel 520, bei dem das genannte Verhältnis nur 32 beträgt.

Das Gesicht der Schädel dieser Gruppe ist schmal und hoch geformt, ihr Obergesichts-Index von 57 und 58 läßt sie als leptēn (nach früherer Bezeichnung hyperleptoprosop) erkennen. Dabei ist das Profil ziemlich prognath (Ganzprofilwinkel 74° und 77°). Die Prognathie spricht sich besonders auch im Bau des Alveolarfortsatzes des Oberkiefers mit einem Winkel von 60° aus.

Die Nase erscheint zwar im Vergleich mit der europäischen breiter und niedriger geformt; sie steht mit einem Nasal-Index von 51 und 52 an der unteren Grenze der Chamaerrhinie, im Vergleich mit der Nasenform der Gruppe B aber macht sie den Eindruck einer verhältnismäßig schmalen und eleganten Form. Dabei ist der Nasenrücken kräftig vorgehoben (er bildet mit der Ohraugenebene einen Winkel von nur 54°), namentlich auch in der Gegend der Nasenwurzel. Die Interorbitalbreite ist verhältnismäßig gering. Der Boden der Nasenhöhle ist gegen die Vorderfläche des Oberkiefers scharf abgegrenzt, bei Schädel 161 besteht

hier die Andeutung einer Fossa praenasalis. Der Nasenstachel ist gut ausgebildet und gerade nach vorn gerichtet.

Die Augenhöhlen sind ziemlich hoch im Verhältnis zu ihrer Breite; sie stehen mit einem Index von 80 bezw. 84 in der oberen Hälfte der Mesokonachie. Die Außenränder der Augenhöhlen liegen weit zurück, so daß ihre Eingangsebenen einen beträchtlichen Winkel mit der Frontalebene bilden. Die Oberränder sind in ihrem äußeren Teil etwas verdickt, so daß das Planum supraorbitale von der Außenfläche des Jochbeines durch eine deutliche Erhebung abgegrenzt ist.

Die Jochbeine und besonders die Jochbögen sind leicht und schlank gebaut. Das deutet darauf, daß der an ihnen entspringende Musculus masseter beim Kaugeschäft nicht allzusehr in Anspruch genommen wurde. Andererseits reichen die Lineae temporales superiores, die den Ursprung des Schläfenmuskels umgrenzen, weit am Schädeldach hinauf, so daß wohl dieser Muskel die Hauptarbeit beim Kauen übernommen haben dürfte.

Auch bei der Betrachtung von unten (Norma basilaris, Tafel 5) tritt die schlanke Form des Schädels hervor. Der Oberkiefer ist nicht besonders breit im Verhältnis zu seiner Länge, sein Maxilloalveolar-Index erweist ihn für den Schädel 520 als mesuran, für Nr. 161 als leicht brachyuran. Die Mahlzähne, besonders M 3, sind etwas mehr reduziert als bei den Schädeln der zweiten Gruppe, aber nicht in dem Grade, der beim Europäer die Regel bildet. Sie sind in beiden Gruppen durch den Gebrauch etwas abgeschliffen. Bei Schädel 520 sind die beiden mittleren Schneidezähne künstlich deformiert, indem die mediale Ecke der Schneidekante wohl durch Absplitterung entfernt wurde. Bei den Schädeln 160 (intermediäre Form), 162 und 163 (Typus B) sind diese Zähne durch Wurzelhautentzündung verloren gegangen, was bei Schädel 160 um so mehr auffällt, als alle übrigen Zähne in tadellosem Zustande sind. Vielleicht hat hier die Deformation zu Caries und Verlust der Zähne geführt. (Oder sind sie bei Schädel 160 ausgeschlagen?) Auch bei Schädel 161 ist der Knochen etwas arrodiert, die Zähne selbst sind leider postmortal ausgefallen.

Die Processus pterygoidei sind schmal und schlank gebaut. Die Gelenkhöcker des Hinterhauptsbeines heben sich kräftig heraus und ihre Gelenkflächen sind stark gekrümmt.

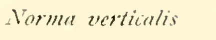
Der Unterkiefer ist in dieser Gruppe mittelschwer, sein Zahnbogen schmal, der aufsteigende Ast ziemlich schlank, der Kronenfortsatz überragt etwas den Gelenkfortsatz. Das Kinn ist in beiden Gruppen ein Neutralkinn oder ein leichtes Negativkinn, d. h. es überragt im Gegensatz zur europäischen Kinnform nicht eine vom Incision gefällte Senkrechte. Bei Typus A (Nr 161) ist auch das Lateralkinn wenig ausgebildet, und im Zusammenhang damit fehlt auch ein Sulcus supramarginalis.

Typus B (Schädel Nr. 260, 162, 163)

Die Schädelkapsel ist etwas breiter gebaut, als in der ersten Gruppe (Längenbreiten-Index 78, 80, 83). Ihre Breite mißt mehr als $^3/_4$ der Länge, sogar $^4/_5$ oder darüber, die Schädel sind also mesokephal bis brachykephal. Die geringe Höhe des Gehirnschädels tritt zwar im Vergleich mit seiner ebenfalls mäßigen Länge

1. Nr. 161. Typus A

2. Nr. 260. Typus B



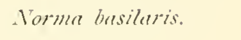
Norma verticalis

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

1. Nr. 161. Typus A



2. Nr. 260. Typus B



Norma basilaris.

Hamburg. L. Friederichsen & Co.



Alt-Ägypter. Norma lateralis.
Zum Vergleich mit Nr. 161, Taf. 1.

Hamburg. L. Friederichsen & Co.

weniger hervor; derLängenhöhen-Index von 71, 72 und 73 fällt unter den Begriff der Orthokephalie. Im Vergleich zu der bedeutenden Breite aber muß die Höhe als sehr gering bezeichnet werden; Schädel mit einem Breitenhöhen-Index von 87, 90 und 91, deren Höhe also nur $^{9}/_{10}$ ihrer Breite erreicht, werden tapeinokephal genannt. Das starke Vorragen des Hinterhauptes, wie es namentlich bei Schädel 161 hervortritt, fehlt bei den Schädeln dieser Gruppe, die horizontale Hinterhauptslänge beträgt nur 28 bezw. 32 % der geraden Hirnschädellänge.

Das Gesicht ist hier im Gegensatz zur anderen Gruppe breit und niedrig, der Obergesichts-Index erreicht nur die Werte 44, 47 und 49, die das Gesicht als euryen oder sogar hypereuryen kennzeichnen (nach früherer Bezeichnung chamaeprosop bis hyperchamaeprosop). Die Prognathie ist, soweit es die zum Teil durch Schwund veränderten Alveolarfortsätze beurteilen lassen, etwas geringer, als in Gruppe A.

Die Nase ist äußerst breit und niedrig; der Nasen-Index von 56, 59 und 60 verweist sie an die obere Grenze der Chamaerrhinie (56) oder in das Gebiet der Hyperchamaerrhinie (59 und 60). Der Nasenrücken erhebt sich nur wenig, sein Winkel mit der Ohraugenebene erreicht 59—63°. Die Nasenbeine sind besonders auch in der Gegend der Nasenwurzel breit und flach. Die Begrenzung des Bodens der Nasenhöhle gegen die Vorderfläche des Oberkiefers ist wenig scharf. Der Nasenstachel ist zwar ziemlich gut ausgebildet, aber etwas nach oben gerichtet.

Eine beträchtliche Interorbitalbreite trennt die beiden Augenhöhlen voneinander. Die Augenhöhlen selbst sind nur bei einem der Schädel mesokonch (80); die beiden anderen dieser Gruppe erweisen sich als chamaekonch (73 und 74), d. h. ihre Augenhöhlen sind breit und niedrig. Die äußeren Augenhöhlenränder treten nur wenig hinter die inneren zurück, die Ebene des Augenhöhleneinganges bildet deshalb nur einen kleinen Winkel mit der Frontalebene. Jene Verdickung des Orbitalrandes, die an und über der Frontojugalnaht das Planum supraorbitale vom Außenrand der Augenhöhle trennt, ist hier sehr wenig ausgesprochen, die Ränder sind scharf. Die Jochbeine und besonders die Jochbogen sind sehr massig entwickelt und tragen an ihrer unteren Kante starke Rauhigkeiten für den Ursprung des Musculus masseter. Die Lineae temporales greifen am Schädeldach nicht weit hinauf. Der Unterschied gegenüber der Gruppe A ist in diesem Merkmal sehr deutlich. Vergleicht man die mit dem Bandmaß am Schnittpunkt mit der Coronalnaht gemessene Entfernung der Linea temporalis vom Oberrand des Gehörganges (Porion) mit dem ganzen Bogen von hier bis zum Bregma, so ergibt sich z. B. für den Schädel 161 ein Verhältnis von 90:144 mm, also 62,5 %, für den Schädel 260 dagegen nur 80:159 = 50,3 %. Das hat seinen Grund in der verschiedenen Ausdehnung der Ursprungsfläche des Schläfenmuskels: projiziert man die durch die Linea temporalis superior, die Jochbogenwurzel und die Crista infratemporalis umgrenzte Fläche auf die Sagittalebene und vergleicht ihr Flächenmaaß (bei Schädel 161 = 93 cm², bei Nr. 260 = 89 cm²) mit dem Quadrat der Kubikwurzel aus dem Produkt von Länge, Breite und Höhe der Schädelkapsel, also mit der Seitenfläche eines aus diesem Produkt gebildeten Würfels, so ergibt sich für den Schädel 161 (Typus A), daß der Schläfenmuskel 40 % der Seitenfläche dieses Würfels bedecken würde, bei Schädel 260 (Typus B) dagegen nur 34 %.

Die Ansicht von unten zeigt besonders deutlich die breite Form des Schädels. Der Oberkiefer ist, wenigstens bei den Schädeln 162 und 163, sehr kurz und breit geformt, hochgradig brachyuran. Die Zähne sind, soweit noch vorhanden, kräftig gebaut, aber zum Teil stark abgeschliffen, viele von ihnen durch Wurzelhautentzündung, zum Teil unter Bildung von Abszeßhöhlen im Knochen, verloren gegangen.

Die Processus pterygoidei, besonders ihre Laminae laterales, sind breit ausgebildet. Die Gelenkhöcker des Hinterhauptbeines ragen wenig hervor und ihre Gelenkflächen sind auffallend flach.

Der Unterkiefer ist bei diesen Schädeln sehr kräftig, sein Zahnbogen bedeutend weiter, als in der ersten Gruppe. Der aufsteigende Ast ist breit und niedrig, seine Incisur flach, der Kronenfortsatz steht etwas tiefer, als der Gelenkfortsatz. Das Lateralkinn ist gut ausgebildet, der Sulcus supramarginalis besonders bei Nr. 162 und 260 recht deutlich.

Wenn wir nun die beiden Typen darauf hin betrachten, welchen von den oben kurz skizzierten Rassenelementen diese Individuen angehören mögen, so ergibt sich, daß unsre Gruppe A jene Züge trägt, die besonders unter den äthiopischen Völkern und den Fulla-Asande häufig sind und wohl einer Mischung der orientalischen Rasse mit Negerelementen ihre Entstehung verdanken. Dieser Typus ist besonders auch unter den Alt-Ägyptern vertreten, und die Ähnlichkeit mancher alt-ägyptischer Schädel mit denen der Gruppe A dürfte beim Vergleich der Tafeln 1 und 6 deutlich erkennbar sein. Die Schädel der Gruppe B sind typische Negerschädel, sie zeigen jene Formen, die bei den Bantuvölkern die Regel bilden.

Auffallend ist nun, daß gerade die Schädel 162 und 163, die den reinen Negertypus darbieten, als die Schädel zweier Wute-Häuptlinge bezeichnet sind. Es muß hier ein Zufall gewaltet haben, der gerade zwei solche Individuen der Sammlung einverleibte, die nicht der spät eingewanderten Schicht entstammen, sondern der früher ansässigen reineren Negerbevölkerung. Daß dies aber nicht der Typus der Wute ist, das zeigen klar die von Frau Thorbecke aufgenommenen Photogramme. Auf solche beigemischten Elemente hat Thorbecke bereits früher hingewiesen[1]. Auch an dem vorliegenden Bildermaterial sind die beiden Typen leicht von einander zu unterscheiden.

Dem Typus, der relativ viel orientalisches Blut enthält, gehören die meisten Wute an, wenn auch manche Individuen deutlich eine stärkere Zumischung negroiden Blutes verraten (Tafel 7). Das orientalische Rassenelement gibt sich in den Wute in folgenden Merkmalen zu erkennen: Die Kopfform ist schlanker, als bei den Negroiden, das Hinterhaupt ragt stark vor. Das Gesicht ist lang und schmal gebaut, die Stirn, besonders im seitlichen Teil, hoch. Die Glabella ist nur mäßig ausgebildet, die Nasenwurzel wenig eingesenkt. Die Nase ist schmal, mit hohem, leicht konvexem Rücken, ihre Spitze ziemlich scharf, die Nasenflügel schlank geformt, aber seitlich ziemlich weit ausgeladen. Die Nasenlöcher haben dementsprechend langgezogene Form. Die

[1] Vergl. 2. Teil S. 12.



M. P. Thorbecke phot.

Wute

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Nasolabialfalte ist besonders im unteren Teil, zwischen Wange und Lippe, nur schwach angedeutet, dagegen die Lidwangenfurche kräftig eingeschnitten. Das Oberlid ist flach, die Lidfalte wenig deutlich. Ebenso ist auch das Oberlid gegen die Supraorbitalgegend wenig abgegrenzt. Im Ganzen ist das Oberlid (von der Braue bis zum Lidrand) hoch, die Brauen sind auch hoch über der Nasenwurzel gelegen. Besonders charakteristisch ist die Modellierung der Mundgegend. Der Hautteil der Oberlippe ist hoch, leicht gewölbt, mit deutlicher Lippenrinne versehen, durch einen kräftigen Saum und eine darüber liegende Rinne von der Schleimhautlippe getrennt. Der Lippensaum zeigt deutlich ausgesprochene Schweifung, besonders eine merkliche Senkung an der Lippenrinne. Die Mundspalte ist annähernd parallel dem Saum der Oberlippe geschweift. Der Schleimhautteil der Unterlippe ist besonders im mittleren Drittel über die Hautlippe vorgewölbt, mit einer leichten Einsenkung in der Mitte (schwellende Lippen), der Schleimhautteil der Unterlippe höher als der der Oberlippe. Die Hautunterlippe ist schwach gewölbt, die Kinnlippenfurche liegt dicht unter der Schleimhautlippe. Das Kinn ist schmal, rundlich, und seine Oberfläche geht seitlich ohne scharfe Grenze in die der Mund- und Wangengegend über. Das Ohr ist schmal, mit schmalem Helix, flachem Anthelix, kräftigem Tragus und Antitragus und breiter Incisura intertragica. Die Concha ist mehr breit als hoch, das Ohrläppchen gut entwickelt und (bei den vorliegenden Individuen) von der Wange getrennt, frei. Das kurze, dichtkrause Haar deutet auf stärkere Negerbeimischung als bei vielen Völkern des Sudan. Bei älteren Männern scheint kräftiger Bartwuchs zu bestehen.

Von diesem Bilde unterscheiden sich scharf die Züge der Tikar (Tafel 8) und der Fuk, der Balom u. a.[1]. Das sind in der Hauptsache reine Negertypen, wenn auch hier und da einmal Merkmale auftreten, die vermutlich orientalischer Beimischung zuzuschreiben sind. Die Kopfform ist hier etwas kürzer und breiter, das Gesicht breit und niedrig, besonders häufig auch die Stirn. Die Glabella ist stärker entwickelt, die Nasenwurzel scharf eingekerbt. Die Nase ist breit, mit breitem, rundem, leicht konvexem, zuweilen auch konkavem Rücken, ihre Spitze stumpf, die Nasenlöcher rundlich. Die Nasolabialfurche ist in Folge der Vorwölbung der Mundgegend auch im unteren Teil scharf eingeschnitten. Die Lidwangenfurche ist nur angedeutet. Das Oberlid des Auges ist besonders im seitlichen Teil vorgebaucht, die Lidfalte scharf. Das Oberlid ist niedrig, durch eine deutliche Rinne gegen die Supraorbitalgegend abgegrenzt. Die Augenbrauen liegen nur wenig höher als die Nasenwurzel. An der Mundgegend fällt besonders auf, daß sie deutlich abgegrenzt ist gegen Wangen und Kinn. Der Hautteil der Oberlippe ist niedrig, die Lippenrinne wenig ausgeprägt. Der Lippensaum ist zwar deutlich, doch die Schleimhautlippe in Folge ihrer Wölbung gegen den Hautteil nicht scharf abgesetzt. Der Lippensaum ist nur wenig geschweift. Im Zusammenhang damit verläuft auch die Mundspalte ziemlich gerade. Die Schleimhautunterlippe ist schwach gewölbt, durch einen deutlichen Lippensaum von der Hautlippe getrennt; sie ist niedriger als die Schleimhautoberlippe. Die Hautunterlippe ist besonders im seitlichen Teil stark gewölbt, die Kinnlippenfurche ist tief gelegen, beinahe in der Mitte zwischen dem

[1] Vergl. 2. Teil Tafeln 2 und 3.

unteren Kinnrand und dem Lippensaum. Das Kinn ist stumpf, rundlich, durch eine weit nach der Seite reichende Kinnlippenfurche von der vorgewölbten Mundregion geschieden. Das Ohr ist ziemlich breit, hat einen kräftigen Helix, wulstigen Anthelix, eine mittelbreite Incisura intertragica, der Tragus und namentlich der Antitragus sind schwach entwickelt. Die Concha ist mehr hoch als breit, das Ohrläppchen häufig mit der Wange verwachsen. Der Bartwuchs ist spärlich und beschränkt sich meist auf einen dünnen Kinnbart und einen kurzhaarigen Schnurrbart.

Die Aquarelle, die dies Buch zieren und von Frau Thorbecke gemalt sind, zeigen solche Typen losgelöst von den nebensächlichen Einzelheiten einer photographischen Darstellung. Das Bild des jungen Wute weist alle die Merkmale auf, die wir als typisch für die Beimischung orientalischer Rasse erkannt haben: den glatten Übergang von der Stirn zu dem leicht konvexen Nasenrücken, die dünnen, hochliegenden Nasenflügel, das hohe Oberlid, die mandelförmige Lidspalte, die kräftige Schweifung der Oberlippe, den deutlichen Lippensaum mit der darüber liegenden Rinne, die schwellende Unterlippe, die sich über die dicht darunter liegende Mentolabialfurche herabsenkt, dabei das kurzkrause, negerartige Haar. Ebenso hat auch bei dem Tikarmann das Auge der Künstlerin die charakteristischen Rassenmerkmale erfaßt, es kehren in diesem Individuum nahezu alle die Merkmale wieder, die an Hand der Photogramme als für die negroiden Stämme charakteristisch geschildert wurden. Der Fulla zeigt den orientalischen Typus in reinerer Form, als der Wute, was sich durch die noch schmalere Form der Nase und des Gesichtes im Ganzen kundgibt; das dargestellte Individuum ließe sich von manchem Araber nicht unterscheiden.

Die Bilder der Pygmäen zeigen eine auffallend geringe Gleichartigkeit der Gesichtszüge. Manche Individuen stimmen gut überein mit den an anderen Orten gesammelten Bildern von Pygmäen, z. B. der zweite Mann von links in Abbildung 1 und 2 auf Tafel 9, mit breiter Nase mit konkavem Rücken und stark abgestumpfter Spitze, mit vorragender Mundregion, die durch eine scharf eingeschnittene Nasolabialfalte abgegrenzt ist, und mit gewölbter Hautoberlippe. Andere wieder fallen durch abweichende Bildungen auf: so besitzt z. B. der dritte Mann in den gleichen Bildern eine verhältnismäßig schmale Nase mit dünnem und stark konvexem Rücken, abwärts gebogener Nasenspitze und seitlich erhobenen Nasenflügeln, die an die orientalische Nasenform erinnern, und dünne Lippen. Ein durchweg vorhandenes Merkmal scheint die starke Wölbung des Schädeldaches zu sein, mit der ein beträchtliches Vorragen der Tubera frontalia verbunden ist. Letzteres wird besonders deutlich durch die Einsenkung zwischen dem Tuber frontale und dem Arcus superciliaris, die sich auf der Ansicht von vorn durch einen Schatten markiert. Der Kopf ist meist ziemlich groß im Verhältnis zum Körper. Dies sowie die starke Wölbung des Schädeldaches hat seinen Grund darin, daß kleinwüchsige Tierarten oder Rassen bei ungefähr gleicher Intelligenz ein verhältnismäßig größeres Gehirn besitzen, als großwüchsige. An der Gestalt fällt der meist kurze, gedrungene Hals auf, sowie die Länge der Arme. Auf Tafel 49 Abbildung 2 des 1. Teils dieses Werkes zeigen die Frau und eines der Kinder deutlich die Spreizfähigkeit



M. P. Thorbecke phot.

Tikar

Hamburg: L. Friederichsen & Co.



M. P. Thorbecke phot.



M. P. Thorbecke phot.

Pygmaen

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

der Zehen, besonders die Abduktionsstellung der Großzehe, ohne daß sie etwa zur Annahme dieser Stellung aufgefordert wurden. Soweit die Bilder beurteilen lassen, scheint die Lendenlordose eher noch stärker ausgesprochen zu sein, als es im allgemeinen beim Neger der Fall ist. Die Fettarmut des Körpers erinnert an die der Buschmänner, erreicht aber nicht im entferntesten einen so hohen Grad. Das kann jedoch in den andersartigen klimatischen und sonstigen Lebensbedingungen begründet sein. Das Haar ist typisches Negerhaar; eine Andeutung von Bart besteht nur bei Wenigen.

Unter den Medzan (2. Teil Tafel 5), den Mischlingen von Tikar und Pygmäen, ist bei manchen noch recht deutlich das Vorstehen der Stirnhöcker und die zwischen diesen und dem seitlichen Teil der Augbrauenbogen liegende dreieckige eingesenkte Fläche zu bemerken. Die Gesichtstypen sind wieder sehr verschieden, manche Individuen lassen durch schmalere Nasenform oder reichlicheren Bartwuchs vermuten, daß mit der Tikarkomponente nicht nur Negerblut, sondern auch zugemischtes orientalisches Blut in die Mischung eingegangen ist.

Schädel[1] Nr.	161	520	159	160	260	162	163
1 Größte Länge	189	178	187	180	196	182	182
2 Glabella-Inion-Länge	175	164	172	164	176	168	165
2a Nasion-Inion-Länge	170	159	166	159	170	162	161
5 Schädelbasislänge	97	99	102	98	100	100	96
8 Größte Breite	136	135	141	137	153	151	146
9 Kleinste Stirnbreite	92	90	106	103	102	94	96
10 Größte Stirnbreite	113	119	125	117	131	132	119
11 Biauricularbreite	116	107	120	115	132	130	124
11b Biauricularbreite	115	106	119	113	132	130	123
12 Größte Hinterhauptsbreite	109	104	105	95	111 ?	106	112
13 Mastoidealbreite	99	92	103	96	105	100	102
17 Basion-Bregma-Höhe	136	139	138	127	139	132	132
20 Ohr-Bregma-Höhe	109	114	117	109	118	112	110
21 Ganze Ohrhöhe	112	114	119	109	120	115	112
22 Kalottenhöhe über Nasion-Inion	109	108	113	100	115	111	109
22a Kalottenhöhe über Glabella-Inion	107	105	110	96	114	107	105
23 Horizontalumfang	527	508	538	512	561	532	530
24 Transversalbogen	299	309	321	302	324	314	306
25 Mediansagittalbogen	388	364	379	358	396	363	367
26 Frontalbogen	124	125	128	120	132	124	124
27 Parietalbogen	144	118	134	120	129	127	121
28 Occipitalbogen	120	120	117	119	135	112	123
28(1) Oberschuppenbogen	66	78	79	79	89	76	84
28(2) Unterschuppenbogen	54	42	38	40	46	36	39
29 Frontalsehne	113	113	113	115	114	112	112
30 Parietalsehne	126	108	118	108	116	111	111
31 Occipitalsehne	104	104	101	102	110	99	103
31(1) Oberschuppensehne	60	73	73	71	80	72	76
7 Länge des Foramen magnum	35	38	38	38	39	38	39
16 Breite des Foramen magnum	31	30	32	32	34	32	30
32(1) Winkel Bregma-Nasion-Inion	45°	46°	48°	46°	53°	50°	50°
33 Neigungswinkel des Hinterhauptbeins zur Ohraugen-Ebene	135°	121°	123°	121°	116°	118°	120°
33(1) Lambda-Inion-Winkel	112°	103°	107°	105°	100°	102°	102°
34 Neigung des Foramen magnum	—7°	0°	+2°	—7°	—2°	+3°	+3°
37 Kalottenbasiswinkel	12°	11°	11°	12°	9°	9°	9°
37(2) Schädelbasiswinkel	34°	30°	31°	31°	26°	26°	28°
Kapazität	1450	1347	1520	1296	1628	1485	1393
40 Gesichtslänge	96	99	101	98 ?	107	100 ?	95 ?
43 Obergesichtsbreite	109	104	113	111	118	110	108

[1] Die Nummern der Maße sind dieselben wie in Martins Lehrbuch der Anthropologie, wo die Technik angegeben ist.

Schädel Nr.	161	520	159	160	160	162	163
44 Biorbitalbreite	101	98	107	102	110	103	102
45 Jochbogenbreite	129	122	137	125	147	147	139
46 Mittelgesichtsbreite	94	93	102	87	105	102	100
47 Gesichtshöhe	120		116		119 ?	113	105
48 Obergesichtshöhe	76	69	73 ?	63 ?	72	64 ?	65 ?
49 Hintere Interorbitalbreite (la-la)	26	23	33	28	29	25	26
50 Vordere Interorbitalbreite	20	19	27	25	25	18	21
52 Höhe der Orbita	37	35	37	40	35	32	32
54 Nasenbreite	28,5	24,5	26,5	27	27	27	30
55 Nasenhöhe	56	47	52	49	48	46	50
57 Kleinste Breite der Nasenbeine	10	8,5	14	14	9	10	12
57(1) Größte Breite der Nasenbeine	15	13	17	17	20	18	16
60 Maxillo-alveolar-Länge	56	56	56	48 ?	59 ?	53	52 ?
61 Maxillo-alveolar-Breite	66	62	64	59	65	66	67
62 Gaumenlänge	50	47	50	46 ?	54	49 ?	49 ?
63 Gaumenbreite	38	40	39	36	(41 ?)	41	46
72 Ganzprofilwinkel	77°	74°	80°	79°	78°	81° ?	83° ?
73 Nasaler Profilwinkel	83°	78°	85°	82°	83°	84°	85°
74 Alveolarer Profilwinkel	60°	60°	61°	65° ?	66°		
75 Profilwinkel des Nasendaches	54°	54°	64°	62°	63°	61°	59°
75(1) Winkel des Nasendaches mit der Profillinie	23°	20°	16°	17°	15°	20° ?	24° ?

Unterkiefer

Unterkiefer	161	520	159	160	260	162	163
65 Kondylenbreite	111		122		130	130	126
66 Winkelbreite	84		92		105	98	98
69 Kinnhöhe	32		33 ?		34	30	30 ?
70 Asthöhe	70		63		70	60	60
71 Astbreite	34		37		39	41	35
79 Astwinkel	109°		112°		105°	112°	115°
79b Astwinkel zur Incision-Postmolar-Ebene	106°		98°		97°	103°	102°
79 1b Winkel der Symphysen-Tangente mit der Alveolarrandebene	91		85°		90°	92°	90°
Winkel der Symphyse (id-gn) mit der Alveolarrandebene	76°		73°		80°	80°	79°
Winkel der Condylo-coronoid-Tangente mit der Alveolarrandebene	+4°		+5°		—5°	—2°	+3°

Indices Nr.	161	520	159	160	260	162	163
Längenbreiten-Index Nr. 8 : 1	72	76	75	76	78	83	80
Längenhöhen-Index Nr. 17 : 1	72	78	74	71	71	73	72
Längen-Ohrhöhen-Index Nr. 20 : 1	58	64	63	61	60	62	60
Breitenhöhen-Index Nr. 17 : 8	100	103	98	93	91	87	90

Indices Nr.	161	520	159	160	260	162	163
Kalottenhöhen-Index Nr. 22 : 2 a	64	68	68	63	68	68	68
Transversaler Frontal-Index Nr. 9 : 10	81	76	85	88	78	71	81
Transversaler Frontoparietal-Index Nr. 9 : 8	68	67	75	75	67	62	66
Frontalbogen: Mediansagittalbogen Nr. 26 : 25	32	34	34	34	33	34	34
Parietalbogen: Mediansagittalbogen Nr. 27 : 25	37	32	35	34	33	35	33
Occipitalbogen: Mediansagittalbogen Nr. 28 : 25	31	33	31	33	34	31	33
Sehnenbogen-Index des Stirnbeins Nr. 29 : 26	91	90	88	96	86	90	90
Sehnenbogen-Index des Scheitelbeins Nr. 30 : 27	87	92	88	90	90	87	92
Sehnenbogen-Index des Hinterhauptbeins Nr. 31 : 28	87	87	86	86	81	88	84
Gesichts-Index Nr. 47 : 45	93		85		74 ?	77	76
Obergesichts-Index Nr. 48 : 45	59	57	53	50 ?	49	44 ?	47 ?
Orbital-Index Nr. 52 : 51	84	80	82	95	80	73	74
Interorbital-Index Nr. 50 : 44	19,8	19,4	25,2	24,5	22,7	17,5	20,6
Nasal-Index Nr. 54 : 55	51	52	51	55	56	59	60
Maxillo-alveolar-Index Nr. 61 : 60	118	111	114	123 ?	110 ?	124	129 ?
Gaumen-Index Nr. 63 : 62	76	85	78	78 ?	(76 ?)	84 ?	94

Clavicula Nr. 519	R	L
1 Größte Länge	170	168
4 Vertikaler Durchmesser der Mitte	9	10
5 Sagittaler Durchmesser der Mitte	13	13
6 Umfang der Mitte	37	37
Längendicken-Index Nr. 6 : 1	21,8	22,0

Humerus	Nr. 158 R	158 L	164 R	164 L	165 R	165 L	519 R	519 L
1 Größte Länge	319		307	301	329	325	337	338
2 Ganze Länge	315		301	297	320	318	331	332
3 Obere Epiphysenbreite	51		43	43	49 ?	47	50	51
4 Untere Epiphysenbreite	64		56	56 ?	56	55	65	61
4a Größte Epicondylenbreite	64		57	56	57	56	66	62
5 Größter Durchmesser der Mitte	21		21	22	20	19	23	20
6 Kleinster Durchmesser der Mitte	17		16	16	17	16	18	17
7 Kleinster Umfang	62		58	57	56	54	63	59
7a Umfang der Mitte	65		62	60	58	57	66	61
8 Umfang des Caput	138		120	120	133	133 ?	140	139
9 Breitendurchmesser des Caput	41		37	36	40	40 ?	43	43
10 Höhendurchmesser des Caput	47		39	39	45	45	48	47
16 Condylo-Diaphysen-Winkel	7°		10°	9°	14°	12°	11°	11° ?
18 Torsion	140°		163°	156°	158°	150°	144°	138°
Index des Diaphysen-Querschnittes (Nr. 6 : 5)	81		76	73	85	84	78	85
Längendicken-Index (Nr. 7 a : 1)	19,4		18,9	18,9	17,0	16,6	19,0	17,5
Index des Caputquerschnittes (Nr. 9 : 10)	87		95	92	89	89 ?	90	91

Radius.	Nr. 158 R	158 L	164 R	164 L	165 R	165 L	519 R	519 L
1 Größte Länge	265		252	251	264	261	277	274
Gerade Länge, wie am Lebenden gemessen	262		250	249	262	258	274	271
2 Physiologische Länge	251		239	237	247	246	260	259
3 Kleinster Umfang	41		37	37	45	41	42	39
4 Transversaler Durchmesser	16		15	15	16	15	16	16
5 Sagittaler Durchmesser	12		11	11 ?	12	12	12	12
Längendicken-Index (Nr. 3 : 2)	16,3		15,5	15,6	18,2	16,7	16,2	15,1

Ulna	Nr. 158 R	158 L	164 R	164 L	165 R	165 L	519 R	519 L
1 Größte Länge		280	268	266		276	292	288
2 Physiologische Länge		250	242	241		248	264	260
3 Kleinster Umfang		32	31	31		29	42	38
4 Index der Schaftkrümmung		2,9	2,3	1,9		2,3	3,3	2,7
11 Größter Schaftdurchmesser		16	14	15		16	18	17
12 Transversaler Schaftdurchmesser		12	12	10		11	15	13
Längendicken-Index (Nr. 3 : 2)		12,8	12,8	12,9		11,7	15,9	14,6

Becken	Nr. 158	519
1 Beckenhöhe	196	208
2 Größte Breite	246	257
3 Äußerer sagittaler Durchmesser	167	172
5 Vordere obere Spinalbreite	197	212
6 Hintere obere Spinalbreite	76	68 ?
7 Gelenkpfannenbreite	95	101
8 Breite zwischen den Spinae ischiadicae	75	87
10 Höhe der Darmbeinschaufel	90	100
12 Darmbeinbreite	153	153 ?
20 Länge des Foramen obturatum	54	55
21 Breite des Foramen obturatum	36	35
22 Größter Durchmesser der Gelenkpfanne	54	59
23 Sagittaler Durchmesser des Beckeneingangs	108	105
24 Querdurchmesser des Beckeneingangs	105	110
26 Sagittaler Durchmesser des Beckenausgangs	104	103
27 Querdurchmesser des Beckenausgangs	85	89
33 Angulus subpubicus	59°	40°

Femur	Nr. 158 R	158 L	164 R	164 L	165 R	165 L	519 R	519 L
1 Größte Länge	452		451	451	460	458	459	457
2 Länge in natürlicher Stellung vom Cond. later. aus	449		447	448	455	453	455	451
3 Größte Trochanterlänge	435		435	433	442	437	446	441
4 Trochanterlänge in natürlicher Stellung	428		429	428	432	429	438	431
6 Sagittaler Durchmesser der Diaphysenmitte	28		28	28	26	25	28	29
7 Transversaler Durchmesser der Diaphysenmitte	25		24	24	23	25	26	26
8 Umfang der Diaphysenmitte	83		80 ?	81	78	79	84	84
9 Oberer transversaler Durchmesser	29		28	29	29	30	29	29
10 Oberer sagittaler Durchmesser	24		23	23	22	22	24	24
18 Höhe des Femurkopfes	45		40	40	44	45	51	50
19 Breite des Femurkopfes	45		39	39	44	45	51	50
20 Umfang des Femurkopfes	142		125	125	141	144	160	159
21 Epicondylenbreite	78		72	72	75	74	84	
22 Dicke des Condylus lateralis	61		59 ?	59	59	59	67	66 ?
28 Torsion	31°		31°	40°	23°	33°	34°	28°
29 Collodiaphysen-Winkel	130°		133°	134°	133°		128°	128°

Femur	Nr. 158 R	158 L	164 R	164 L	165 R	165 L	519 R	519 L
30 Condylodiaphysen-Winkel	81°		83°	83°	80°	80°	83°	79°
Längendicken-Index (Nr. 8 : 2)	18,5		17,9	18,1	17,1	17,4	18,5	18,6
Index pilastricus (Nr. 6 : 7)	112		117	117	113	100	108	112
Index platymericus (Nr. 10 : 9)	83		82	79	76	73	83	83
Index des Caput-Querschnittes (Nr. 19 : 10)	100		97	97	100	100	100	100

Tibia	Nr. 158 R	158 L	164 R	164 L	165 R	165 L	519 R	519 L
1 Ganze Länge	375	375	383	380	382	382	391	388
1b Länge wie am Lebenden gemessen	372	371	380	380	380	379	387	384
3 Obere Epiphysenbreite	75	76	66	68	70	69	76	75 ?
6 Untere Epiphysenbreite	47	46	41	41	42	42	47	47
8 Sagittaler Durchmesser der Mitte	29	28	28	28	28	27	33	32
8a Sagittaler Durchmesser am Foramen nutritivum	32	32	34	33	30	30	37	35
9 Transversaler Durchmesser der Mitte	22	22	21	20	21	21	24	24
9a Transversaler Durchmesser am Foramen nutritivum	24	24	24	23	23	23	26	26
10 Umfang der Mitte	80	81	80	77	76	76	90	90
10b Kleinster Umfang	73	72	71	69	66	66	81	80
12 Retroversionswinkel	18°	15°	18°	17°	19°	12°	12°	13°
13 Inclinationswinkel	15°	12°	16°	14°	15°	10° ?	10°	11°
Längendicken-Index (10 b : 1)	19,5	19,2	18,5	18,2	17,3	17,3	20,7	20,6
Index des Querschnittes der Mitte	76	79	75	71	75	78	73	75
Index cnemicus	75	75	71	70	77	77	70	74

Fibula	Nr. 158 R	158 L	164 R	164 L	165 R	165 L	519 R	519 L
1 Größte Länge	377			370	374	371		384
2 Größter Durchmesser der Mitte	15		15	15	15	14		17
3 Kleinster Durchmesser der Mitte	13		11	11	11	10		12
4 Umfang der Mitte	44		41	45	44	40		45
4a Kleinster Umfang	37		32	35	36	35		42

Franz und Marie Pauline Thorbecke

Die Kultur der Tikar



TIKAR-MANN

Die Züge lassen bei Vergleich mit dem jungen Wute (Farbentafel I) mehr negroide Abstammung erkennen.

Aquarell von Marie Pauline Thorbecke

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Die Kultur des Körpers

Körperliche Erscheinung und Haltung

In seiner körperlichen Erscheinung weist der Tikar zunächst keinerlei auffallende Merkmale auf. Kommt man aus Westen, von den hoch gewachsenen, fürstlich einherschreitenden Bamum, aus Süden, von den stattlichen, kräftigen Wute, aus Norden, von den riesigen Mbum und den hohen, schmalen Fulla-Gestalten — immer wird der Tikar in seiner Körperbildung[1] zuerst den Eindruck des Bescheidenen, Unscheinbaren machen. Er ist mittelgroß, verhältnismäßig schmächtig und zart gebaut; sieht man einmal einen groß Gewachsenen, ist er meist auffallend schmal und schlank (Tafel 10 Abb. 1). Auch die stärksten, kräftigsten Tikarmänner erscheinen körperlich nicht mehr so ausgezeichnet, sobald man sie etwa ins Wute-Land mitnimmt und dort in der Umgebung der prachtvollen Wute-Erscheinungen beobachtet. Bei näherer Betrachtung und Bekanntschaft aber erkennt man die gute Proportion des allgemeinen körperlichen Habitus und besonders die Gleichwertigkeit durch alle Schichten des Volkes hindurch. Einen Gegensatz, wie zwischen dem hoch gewachsenen und wohl gepflegten Bamum-Edelmann und seinen oft elenden und ausgemergelten Hörigen trifft, man im Tikar-Land nirgends: die gleiche mittelgroße und mittelstarke bis schmächtige Erscheinung ist durchgehends vom Hörigen bis zum Edelmann und Häuptling zu beobachten. Wirklich magere, elende Gestalten sahen wir nur ein oder zwei Mal bei Kranken, sonst war ein jeder wohl proportioniert. Reiche Leute, die sich körperlich wenig anstrengen, neigen in mittleren Jahren zur Behäbigkeit, ohne indessen wirklich fett zu werden; im Alter magern sie wieder ab.

Die Hautfarbe des Tikar ist im allgemeinen etwas heller und rötlicher als die seiner umwohnenden Nachbarn; natürlich kommen auch einzelne tiefdunkle Erscheinungen vor.

Die Körperhaltung hat — wieder im Vergleich mit Wute und Bamum — etwas Weiches, bei den jungen Leuten geradezu Geschmeidiges. Die Frauen werden sogar zu einer ganz bestimmten, schmiegsamen Haltung erzogen: Knie und Leib etwas vorgeschoben, den Oberkörper leicht hintenüber gelehnt, aber Schultern und Kopf wieder leise nach vorngeneigt (Tafel 10 Abb. 2 und 3). Da sie dazu mit eng an einander gepreßten Knien, in kurzen Schritten gehen, wird deutlich der Eindruck des Sanften, Bescheidenen hervorgerufen, ganz im Gegensatz zu

[1] Vergl. 1. Teil, Tafel 13 und 2. Teil, Tafel 1.

den Wute-Frauen, deren Haltung mit durchgebogenem Kreuz, herausgereckter Brust und erhobenem Kinn fast herausfordernd wirkt.

Die Bewegungen von Männern und Frauen sind ruhig, der Gang gleitend, mit ziemlich parallel gesetzten Füßen und eng an einander vorbei geführten Knien. Gewöhnlich wird bei leeren Händen, der linke Arm gebeugt gehalten, während der rechte schlenkernd herabhängt.

Der Gesichtsausdruck[1] ist im allgemeinen heiter und freundlich, aber dabei ruhig (Tafeln 8 u. 11 Abb. 2), was wiederum am deutlichsten beim Vergleich mit dem ablehnenden Stolz des Wute, dem gleichgültig-stumpfen Ausdruck des Mbum und dem heuchlerischen Wesen des Haussa in die Erscheinung tritt.

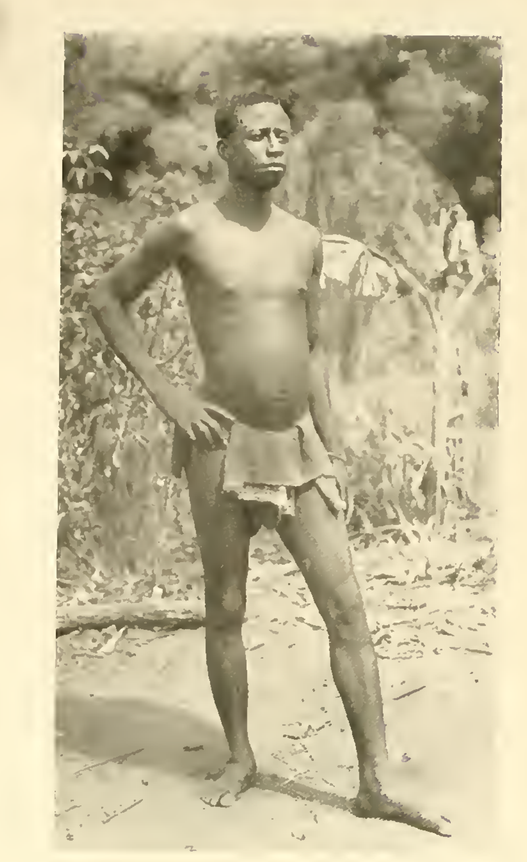
Körperpflege

Die Pflege seines Körpers ist dem Tikar selbstverständlich, sie ist ihm zum Wohlbefinden nötig, und er beweist in ihr mehr körperliche Kultur als mancher Europäer. Neben den Mitteln zur Erhaltung des Körpers: genügender Nahrung und genügendem Schlaf — legt er auch der Reinlichkeit größte Wichtigkeit bei; und da in seinem wasserreichen Land stets Gelegenheit dazu ist, wäscht und reinigt er täglich seinen ganzen Körper. Er geht dazu am Vormittag oder gegen Abend an den Bach, entledigt sich aller Kleider, steigt bis zur Mitte der Oberschenkel ins Wasser, wenn es so tief ist, und spült sich unter Tauchen und Reiben von Schmutz und Staub rein. In seinem wolligen, meist fetten Haar haftet das Wasser nicht, das Waschen der Kopfhaut und des Haars wird deshalb nur ab und an beim Herstellen der Frisur[2] vorgenommen. Ein der Seife ähnliches Reinigungsmittel ist unbekannt, aber die vom Europäer eingeführte Seife erfreut sich auch zur Körperpflege allergrößter Beliebtheit und wird, wenn sie nur irgend zu haben ist, hoch bezahlt. Sonne, Luft und Wind trocknen den nassen Körper, zur Regenzeit das Herdfeuer.

Das Salben mit Palmöl ist in Tikar nicht so allgemeiner Brauch, wie im ölreicheren westlichen Grashochland, es gilt vielmehr als besonderer Luxus, den sich nur der Wohlhabende gestatten kann. Deshalb werden auch die vom Europäer eingeführten Salben und Pomaden sehr gern gekauft. Ein dunkelbrauner, von wenigem, gut eingeriebenem Fett glänzender Körper ist das kosmetische Jdeal eines jeden Tikar.

Die Kinder werden von ihren Müttern zum Baden mit ins Wasser genommen, größere Kinder baden in kleinen Gruppen zusammen. Warmes Wasser zum Waschen wird nur bei Kranken angewandt. Bei längeren Märschen wird, zumal in der Trockenzeit, gern hin und wieder ein Bach zum Abspülen von Füßen und Beinen benutzt, auch wenn eine Brücke hinüber führt. Selten aber sieht man den Tikar in sehr erhitztem, schwitzendem Zustand zu einer vollständigen Körperwaschung ins Wasser steigen; besonders wenn er noch weiter zu marschieren hat, meidet er lieber diesen Aufenthalt, der ihm doch keine dauernde Er-

[1] Vergl. 2. Teil, Tafel 1.
[2] Siehe S. 23.



M. P. Thorbecke phot.

1. Tikar Mann



M. P. Thorbecke phot.

2. Tikar-Frau mit Kind im Reitsitz; der Schädel des Kindes zeigt die Spitzform.



M. P. Thorbecke phot.

3. Tikar Mädchen, Schädel wieder normal

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

quickung bringt. Während unsrer Wanderungen haben wir nur einmal erlebt, daß unsre Leute unterwegs badeten, und auch dies eine Mal nur auf unsern Vorschlag hin; ein wunderschöner kleiner Wasserfall im dichten Wald weckte in uns die Lust, die Leute sich im Wasser bewegen zu sehen. Niemals haben sie von sich aus unterwegs gefragt, ob sie baden dürften, während das stets die erste Bitte nach der Ankunft im Lager war.

Wie überall bei Negern beobachtet man auch beim Tikar sorgfältige Zahnpflege. Nach einer größeren Mahlzeit werden die Zähne mit einem etwas ausgefaserten Holzstückchen geputzt und gebürstet und durch Spülen alle Speisereste entfernt.

Finger- und Fußnägel werden mit dem Messer geschnitten; Häuptlinge, reiche Großleute und ihre bevorzugten Weiber lassen häufig die Fingernägel einen Zentimeter über die Fingerkuppe hinaus wachsen, zum Zeichen, daß sie keinerlei Arbeit mit ihren Händen zu verrichten brauchen. Dieselbe Sitte herrscht, allerdings oft ins Groteske übertrieben, im Hochland westlich des Mbam[1].

Beschneidung

Als eine Maßnahme zur Reinlichkeit betrachten die Tikar die bei jedem Knaben ausgeführte Beschneidung, die meist mit der Zeit der Entwöhnung zusammenfällt, da die Milchnahrung der Wundheilung nicht günstig sein soll. Aus diesem Grunde wird als Zeitpunkt der Operation die Regenzeit, der Monat des Reifens des Mais gewählt, damit das Kind mit fein zerriebenem und dann getrocknetem frischem Mais ernährt werden kann. Niemals wird die Beschneidung in der Trockenzeit ausgeführt, wohl wegen des Staubes, der die Wunde verunreinigen könnte. Um den Knaben zu entwöhnen, bestreicht die Mutter die Brust mit einem bittern Pflanzensaft, damit er sie ablehnt. Ganz selten kommt es vor, daß ein Knabe nicht im frühen Kindesalter beschnitten wird. So erzählte uns einer unsrer Diener, daß sein Vater bei ihm die Beschneidung nicht habe vornehmen lassen, aus welchem Grund, wisse er nicht. Er und ein andrer Junge, dem es ebenso gegangen, wurden beim Baden von ihren Kameraden ausgelacht, weil sie nicht beschnitten waren; sie gingen deshalb im Alter von vielleicht 8 oder 10 Jahren freiwillig zum Operateur, um sich beschneiden zu lassen, weder die Mutter noch ein älterer Mann hatten sie je auf die fehlende Beschneidung aufmerksam gemacht.

Einzelne Männer stehen im Ruf besonderer Fertigkeit im Beschneiden; zu ihnen bringt der Vater seinen kleinen Knaben, setzt sich hinter ihn auf den Boden, nimmt ihn zwischen die Knie und drückt mit seinen Füßen die Füße des Kleinen so weit wie möglich auseinander; die Hände hält er ihm fest auf dem Rücken zusammen, so daß sich der Junge nicht wehren kann. Der Beschneider zieht die Vorhaut 1—2 cm weit über die Eichel herüber, hält sie mit Daumen und Zeigefinger der linken Hand fest und schneidet sie mit einem Schnitt des scharfen Rasiermessers ab. Die Wunde blutet stark. In einem kleinen Erdloch wird vor

[1] Vergl. I. Teil, S. 11.

dem Knaben ein Feuer entzündet, dessen Rauch die Wunde beizt und trocknet, bis die Blutung aufhört. Um den Penis in horizontaler Lage zu halten, wird um ihn eine Art Suspensorium aus Holzstäbchen gebunden, das nur beim Urinieren abgelegt und so lange getragen wird, bis die Wunde gut ausgeheilt ist, was in höchstens zwei Wochen der Fall sein mag.

Nach der Beschneidung werden kleine Kinder in Tücher gehüllt, damit nicht Fliegen an die Wunde gehen; etwas größere Knaben tragen in dieser Zeit nicht ihren gewöhnlichen, zwischen den Schenkeln hindurchgezogenen Schurz, sondern ein herabhängendes Tuch „wie Weiber". Der Vater baut dem Beschnittenen hinter dem Haus aus Gras eine kleine Bienenkorbhütte, in der er sich Tag und Nacht aufhält; seine Mutter und seine Gespielen achten auf ihn, er läuft aber schon von selbst nicht weg, weil die Wunde schmerzt. Während dieser Zeit wäscht der Vater das Kind morgens, die Wunde auch abends noch einmal, während sonst die Sorge für den Körper des Kindes ganz der Mutter obliegt.

Jrgendwelche Festlichkeiten oder Zeremonien der Familie oder des Dorfes sind mit der Beschneidung nicht verknüpft, sie ist lediglich eine Privatangelegenheit, um die sich sonst niemand kümmert, und wird als rein hygienische Maßnahme betrachtet; der Beschnittene soll beim Geschlechtsverkehr Krankheiten weniger leicht erwerben. Die Vorhaut wird abgeschnitten, „weil sie zu nichts gut ist", und nach der Operation ohne weiteres vergraben. Üble Folgen der Beschneidung sollen nur vorkommen, wenn das Suspensorium nicht oder nicht richtig getragen wird. Unsre Gewährsmänner behaupteten, daß der Penis dann krumm werde und zum Geschlechtsverkehr untauglich; der Häuptling von Ngambe habe solch einen Menschen als Wächter bei seinen Haremsweibern.

Von Kastration hörten wir nur in einem Fall berichten: ein Häuptling von Ditam, der etwa bis 1900 sein Schreckensregiment geführt hat, soll junge Männer, die seinem Harem gefährlich zu werden drohten, gefangen, kastriert und gemästet haben, um sie dann bei großen Gelagen mit seinen Freunden aufzufressen. Wieviel an diesen Erzählungen wahr und wieviel aufgebauschtes Gerücht ist, läßt sich heute natürlich nicht mehr entscheiden.

Geburtshilfe und Heilkunde

Die Vorgänge bei Schwangerschaft und Geburt sind Geheimnis der Frauen, und da wir keine Tikar-Frau trafen, die Pidgin-Englisch verstand, konnten wir ganz unmittelbare Auskünfte von Frauen nicht erhalten, wir erfuhren nur das, was die verheirateten Männer von ihren Frauen gehört hatten; denn völliges Stillschweigen beobachtet doch keine ihrem Mann gegenüber. Es scheint, daß sich die Männer über die Dauer der Schwangerschaft nicht klar sind; ein Mann, dem wir im Scherz sagten, er solle doch sorgen, daß er ein Kind habe, wenn wir in einiger Zeit wieder desselben Weges kämen, gab uns zur Antwort: „das dauert doch viel zu lange, bis man ein Kind machen kann, fünf Monate, sechs Monate, sogar sieben Monate". Vielleicht erfahren eben die Männer von der Schwangerschaft erst, wenn der Zustand am Körper der Frau sichtbar wird.

Körperliche Schonung in der letzten Zeit vor der Entbindung ist selbstverständlich; schwer tragen, heben, sich bücken und die starke Vor- und Rückwärtsbewegung des Körpers beim Mahlen des Getreides gilt als ungesund und wird der Schwangern von einer andern Frau abgenommen. Sobald sich Wehen einstellen, wird die Hebamme des Dorfs gerufen, die sich sofort mit ihren Gehilfinnen einstellt; als Erstes weist sie den Mann aus der Hütte und nimmt die Leitung der Geburt in die Hand. Die Geburt findet im Schlafraum[1] statt oder auch im Freien, innerhalb des Gehöftzaunes, unter einem rasch hergerichteten Sonnenschutzdach, so wie es der Schwangern angenehm ist. Während der Geburt sitzt die Frau auf dem Boden, zwei Baumstämme werden ihr nahe gerückt, so daß der eine im Kreuz stützt, der andre unter ihren Knien liegt; rechts und links stützen sie einige Frauen in den Achselhöhlen und an den Armen. Die Entbindungen dauern sehr verschieden lang, es kommen solche von nur zwei Stunden und solche bis zu zwei Tagen Dauer vor. Keinerlei Mittel ist dem Tikar bekannt, zum Einnehmen oder zu äußerer Anwendung, wie Massage oder gar ein Eingriff, um die Geburt zu befördern oder zu erleichtern. Erscheint das Kind nicht von selbst, so stirbt die Frau, was aber sehr selten der Fall sein soll; wir hörten auch, daß einmal eine Frau gestorben sei, weil die Nachgeburt nicht kam. Ist die Entbindung leicht, wartet die Hebamme, bis das Kind ganz und gar von selbst zum Vorschein kommt; bei schwerer, mit großen Schmerzen verbundener Geburt wird das Kind herausgenommen, sobald der Kopf sichtbar wird. Ab und an werden Frauen von der Geburt so plötzlich überrascht, daß das Kind in wenigen Minuten auf dem Boden liegt. Schreien während der Geburt gilt als durchaus natürlich und nicht etwa als ungehörig. Nach erfolgter Geburt wird die Nabelschnur etwa 10 cm vom Leib des Kindes entfernt mit einem scharfen Raphiaspan abgeschnitten und zugedrückt. Würde man sie nicht zudrücken, käme, nach Tikarmeinung, „Luft hinein, das könne dem Verstand des Kindes schaden." Man überläßt das Abtrocknen und Abfallen der Nabelschnur sich selbst. Die Nachgeburt wird ohne Zeremonie oder Zeichen von der Geburtshelferin irgendwo im Gehöft vergraben.

Das Stillen beginnt erst nach ein bis drei Tagen; daß eine Frau nicht im Stande wäre ihr Kind selbst zu stillen, war ganz unbekannt, unsre Leute hielten das für unmöglich. Stirbt die Mutter bei der Geburt oder kurz darauf, so wird ihr Kind von einer andern Frau gestillt. Sollte sich eine, die dazu fähig wäre, dessen weigern, würde sie es der Häuptling schwer entgelten lassen. Stirbt das Kind, bindet sich die Mutter die Brüste fest herunter und klopft darauf, um die Milchbildung zu verhindern. Ab und an soll etwa fünf Tage nach der Geburt ein böser Ausschlag bei der Frau auftreten, der weiß aussieht und feucht absondert — „derselbe den auch die Männer manchmal haben", also vielleicht eine Geschlechtskrankheit — daraus folgt dann leicht nach einigen Monaten der Tod. Diese Krankheit kommt auch sonst bei Frauen vor, durch die Entbindung tritt sie rasch zu Tage. Aber es soll gesunde Kinder solcher Mütter geben.

Während dem Tikar alles, was mit den Vorgängen der Geburt, mit Hilfe und Hand-

[1] Vergl. 1. Teil. S. 26.

reichung zusammenhängt, durchaus natürlich erscheint, hält er in seinem Aberglauben[1] auch die allergeringste Anwendung von Mitteln der Heilkunde für etwas Übernatürliches, der Zauberei Verwandtes. Dabei sind die medizinischen Kenntnisse, selbst der als erfahren geltenden Leute, äußerst gering. Nicht einmal kleine äußerliche Verletzungen weiß der Tikar zu behandeln; er überläßt sie erst sich selbst, heilen sie nicht und werden eitrig, läßt er sich von einem „Heilkundigen" ein Pflaster bereiten aus verschiedenen, fein zerriebenen Blättern. Klebt es nicht von selbst, wird es mit den seidigen festen Blattscheiden der Banane festgebunden. Wir haben keinen Fall kennen gelernt, in dem das Pflaster geholfen hätte, vielmehr kamen viele unsrer Träger, die meist Beinwunden damit verklebt hatten, zu uns und baten um Hilfe, da Eiter und Schmerzen unter dem Pflaster immer schlimmer würden; entfernten wir es, fand sich meist eine tief gefressene, übelriechende eiternde Wunde unter dem grünen Pflanzenpflaster. Einer unsrer Leute bekam ein großes, hartes Geschwür auf der Brust, das wir ihm mit unsern Mitteln nicht rasch genug aufziehen konnten. Er ließ sich von einem Häuptling „Medizin machen", die darin bestand, daß drei Reihen kleiner Messerschnitte auf dem Geschwür angebracht und Pflanzensaft hinein gerieben wurde; in andern Fällen hörten wir, daß dazu fein gestoßenes Holz verwandt wird. Die Geschwulst wurde aber nicht besser davon. In allen uns bekannt gewordenen, sicher nicht schweren Fällen hat die Heilkunde der Tikar völlig versagt.

Bei innern Krankheiten ist natürlich ihre Unkenntnis noch größer. Auch sie haben die eigentümliche Vorstellung, der wir bei vielen Negerstämmen begegneten, daß die innern Krankheiten durch lange Würmer hervorgerufen würden, die im Körper spazieren gingen und manchmal mit dem Kopf herauskämen. Wahrscheinlich steht diese Vorstellung in Zusammenhang mit der nicht selten auftretenden Filarien-Krankheit. Bei Verzauberung geht dann solch ein Wurm ans Herz oder in den Hals und beißt den Menschen tot. Wir beobachteten, daß sie den Wurm hauptsächlich bei rheumatischen Schmerzen zu fühlen glaubten. Aber von irgend welchen Heilmitteln dagegen weiß der Tikar nichts; werden die Schmerzen sehr schlimm, besonders in den Beinen, bleibt man im Haus, hockt am Feuer oder liegt auf der Bettbank. Nicht einmal die wohltätige Wirkung des Schwitzens ist ihnen bekannt; eine von uns einem Diener verordnete Schwitzkur erregte die größte Verwunderung. Ebenso wenig weiß sich der Tikar bei Erkältungskrankheiten der Atmungsorgane zu helfen, die sehr häufig vorkommen. Sogar die gute Wirkung kalter Umschläge um einen verstauchten Fuß oder einen entzündeten Finger ist ihm ganz unbekannt. Man kann ruhig sagen: der Tikar weiß oder versteht von Heilkunde überhaupt nichts.

Künstliche Verunstaltungen

Die Sitte so vieler Primitiven, den Körper nicht nur zu pflegen, sondern – neben Frisur, Schmuckstücken und Kleidung — auch noch Verschönerungen mit ihm selbst vorzunehmen, pflegen auch die Tikar.

[1] Vergl. S. 87

Am wenigsten eingreifend, weil vergänglich ist die Bemalung mit Rotholz, die aber nur von den Weibern geübt wird. Die Männer verschmähen diese Zier, die sie selber als einen Schmuck der Frauen betrachten. Die Frauen bemalen sich mit Rotholz zu jeder Zeit, wenn sie Lust dazu verspüren; vor allem werden Stirn, Wangen, Arme und Brüste damit eingerieben. Ganz kleinen Kindern, sogar Neugeborenen wird häufig der ganze Körper bemalt. Der Farbstoff wird aus getrocknetem rotem Holz oder aus den Schotenfrüchten eines Baumes[1] durch Zerstampfen und Mahlen gewonnen. Das Pulver wird zunächst mit etwas Wasser zu einem dicken Brei angerührt, dann mit Palmöl vermischt und so mit den Händen in die Haut eingerieben. Nie läßt eine Frau, die etwas auf sich hält, die Bemalung länger als höchstens 48 Stunden auf sich, beim Waschen wird sie entfernt, und säße die Farbe länger, würde sie damit bekunden, daß sie sich nicht häufig genug wüsche. Die Rotholzbemalung ist jeder Frau gestattet, sie bedeutet nicht etwa ein Vorrecht der Freien gegenüber der Hörigen oder der Verheirateten gegenüber dem Mädchen.

Viel bedeutsamer, weil dauernd ist die andre Verzierung der Haut, die der Tikar an sich vollzieht, die Tätowierung. Sie wird auf zwei verschiedene Weisen ausgeführt. Das Muster wird mit einem scharfen kleinen Messer in die Haut geritzt, dann wird die ganze Fläche mit entkernten Maiskolben stark gerieben, so daß die Wundränder gerauht werden und stark bluten; darauf wird das Blut mit Wasser abgewaschen und das Muster mit Holzkohle eingerieben (*bjiu*). Oder die Haut wird immer in etwa 2 mm Breite mit einer Nadel hochgehoben und mit einem Messer abgeschnitten, in die Wunde wird Holzkohle hineingerieben (*nsadä*). Die Tätowierungen[2] werden auf den Händen und Armen, auf Leib und Nacken, wie im Gesicht angebracht. Die Auswahl der Muster steht jedem frei, Standesunterschiede werden nicht beobachtet. Den Männern und Frauen, die das Tätowieren besonders gut verstehen, es aber nur ihren Geschlechtsgenossen machen, bezahlt man 20—100 Pfennige in Kauri für jedes Muster. Die Frauen unterziehen sich häufiger diesem unangenehmen Eingriff als die Männer. Sogenannte Ziernarben, wie sie bei andern Stämmen vorkommen, sahen wir nie; wir fragten danach und hörten, daß ganz selten einmal die tätowierten Stellen in Entzündung und Eiterung übergingen und Schwellungen oder wulstartige Narben zurückließen, die aber der Tikar nie als Zierat ansieht, sondern stets als häßliche Verunstaltung.

Nur die Frauen lassen sich Ohrläppchen, Nasenscheidewand oder den linken Nasenflügel durchbohren, um in dem etwas erweiterten Loch ein Zierstäbchen zu tragen, eine lange Röhrenperle, ein Beinstiftchen oder auch nur ein Stückchen Grashalm. Niemals trägt eine Frau kurze oder längere Gehänge oder andern größern Zierat darin und auch das wenig auffällige Stäbchen immer nur einzeln im Ohr oder in der Nase; nie sieht man zwei am Kopf einer Person. Aber die Sitte wird nur noch selten geübt.

Veränderungen der Zähne sind eine Verunstaltung, die man heute fast

[1] Wir konnten ihn leider nicht bestimmen, da wir ihn nicht blühend fanden.
[2] Tätowierungsmuster s. Tafel 27.

nur bei Männern sieht; sie ist sehr schmerzhaft und scheint daher von den Frauen gefürchtet zu werden, während es vielleicht bei größern Knaben und jungen Burschen für ein Zeichen von Mut gilt, sich die Zähne schön schärfen und zuspitzen zu lassen. Manche Eingeborenen leiten selber die Sitte des Zuspitzens der Zähne davon ab, daß sie „früher Menschen fraßen", und daß sich die Sitte aus dieser frühern, tatsächlich garnicht so weit zurückliegenden Zeit[1] erhalten habe. Andre erklären, man mache es „nur, weil es schöner sei". Wir können lediglich diese beiden Äußerungen einander gegenüber stellen, ohne uns für die eine oder die andre zu entscheiden. Verändert wird die Form der obern Schneidezähne, die untern bleiben unberührt. Entweder wird nur eine dreieckige Mittellücke hergestellt, oder alle vier obern Schneidezähne werden zugespitzt (Tafel 11 Abb. 1). Der Eingriff wird von einem geschickten Schmied gemacht. Dem zu Operierenden wird ein Stück Holz zwischen die Zähne gesteckt, der Schmied setzt einen kleinen eisernen Meißel gegen die Zahnecke und schlägt mit einem kleinen Hammer darauf, daß die Ecke abspringt. Meist wird die Operation im Knabenalter vorgenommen; wer sich ihr tapfer und ohne Geschrei freiwillig unterzieht, steht bei seinen Kameraden in hohem Ansehen. Heute wird sie durchaus nicht mehr bei einem jeden ausgeführt, die Mehrzahl der jungen Männer verzichtet auf diese Verschönerung, während man sie bei den Ältern fast durchgängig beobachtet, auch bei alten Frauen noch manchmal sieht.

Noch eine Verunstaltung muß hier erwähnt werden, deren tatsächlicher Erfolg freilich vielfach[2] angezweifelt wird: die Deformation des Kopfes neugeborener Kinder. Daß die kleinen Kinder eine ganz auffallende Kopfform haben, ist keine Frage (Tafel 10 Abb. 2); nach oben und hinten länglich zugespitzt, weicht sie ziemlich ab von der Form, die wir Europäer an Kinderköpfen gewöhnt sind. Diese uns fremde Form erhält sich ausgeprägt bis ins dritte oder vierte Lebensjahr und verschwindet dann allmählich, scheinbar von selbst; schon bei 8—10jährigen Kindern ist nichts mehr davon zu sehen (Tafel 10 Abb. 3). Da wir nie einer Geburt beigewohnt haben, konnten wir die Aussagen unsrer verheirateten Leute, die Kinder hatten, nicht nachprüfen. Nach ihnen wird den Neugeborenen gleich nach der Geburt der Kopf mit warmem Wasser in die beschriebene Form massiert und geknetet; die Massage wird etwa vier Tage lang morgens und abends wiederholt, dann sei der Kopf fest genug und behalte diese uns fremde Form. Sie wird für beide Geschlechter angestrebt. Als Grund gaben unsre Leute wieder nur an, daß sie diese Schädelform schön fänden, Krankheiten oder Tod als Folge der Kopfmassage sollen nicht vorkommen. Folgende Vermutung kann vielleicht eine Erklärung abgeben: auch bei uns haben neugeborene Kinder manchmal einen sehr hohen, hinten zugespitzten Kopf, eine Folge besondrer Verhältnisse beim Geburtsvorgang. Die Annahme, daß die Kinder der Negerweiber, die ja meist ein schmales Becken haben, alle mit dem zugespitzten Kopf zur Welt kommen, ist nicht ohne weiteres abzuweisen. Die Tikar könnten daher diese Form für die richtige und natürliche

[1] Vergl. 2. Teil, S. 44.

[2] Vergl. Luschan Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen. S. 29.



M. P. Thorbecke phot.

1. Tikar-Männer mit verunstalteten Zähnen



M. P. Thorbecke phot.

2. Haartrachten von Tikar-Männern

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

halten, haben aber selbstverständlich beobachtet, daß die Köpfe, sich selbst überlassen, bald ihre Form ändern und sich runden, wie das ja auch bei uns der Fall ist. Sie wünschen aber die ursprüngliche Form so lange wie möglich zu erhalten und massieren darum den noch ganz weichen Kinderkopf in der beschriebenen Weise, erreichen damit wohl auch die etwas längere Dauer der Spitzform. ohne sie aber bleibend machen zu können.

Haartracht

Die Haartracht der Tikar ist dem Wechsel der Mode unterworfen wie die Kleidung[1], doch lassen sich einige dauernde Grundsätze festhalten. Einmal ist es nur den verheirateten Frauen erlaubt, die Haare wachsen zu lassen und kunstvolle Frisuren daraus herzustellen, während die Mädchen den Kopf kurz geschoren tragen wie die Knaben. In Ngambe erkennt man, nach Aussage dortiger Einwohner. bei den Männern den Unterschied zwischen Freien und Hörigen an der Haartracht (Tafel 11 Abb. 2). Beide lassen sich an dem sonst geschorenen, fast glatt rasierten Schädel einen kleinen Schopf stehen, der Hörige trägt den Schopf vorn, beim Freien sitzt er am Wirbel und wächst dort so lang, daß er ihn zu einem herabhängenden Zöpfchen flechten oder drehen kann, an dem er gern ein winziges ledernes Amulett-Täschchen trägt. In Njua und Jakong aber trägt auch der Edelmann den Schopf vorn, wenn es ihm so beliebt. Ob der Wirbelschopf in der Mitte mehr rechts oder mehr links sitzt, ob ein oder zwei Schöpfchen herabhängen, und wie lang sie sind, ist eine Frage des persönlichen Geschmacks. Nach Mitteilung von Leuten aus Ngambe war es früher dem Edelmann überhaupt untersagt, unbedeckten Hauptes zu gehen, „seinen Schopf sehen zu lassen"; erblickte der Häuptling den Schopf eines Edelmannes, so mußte er Strafe zahlen. Der Freie oder Edelmann, der etwas auf sich hält, scheint seine Haartracht nicht nach Mode oder Laune zu wechseln, sondern bei der einmal gewählten Form zu bleiben.

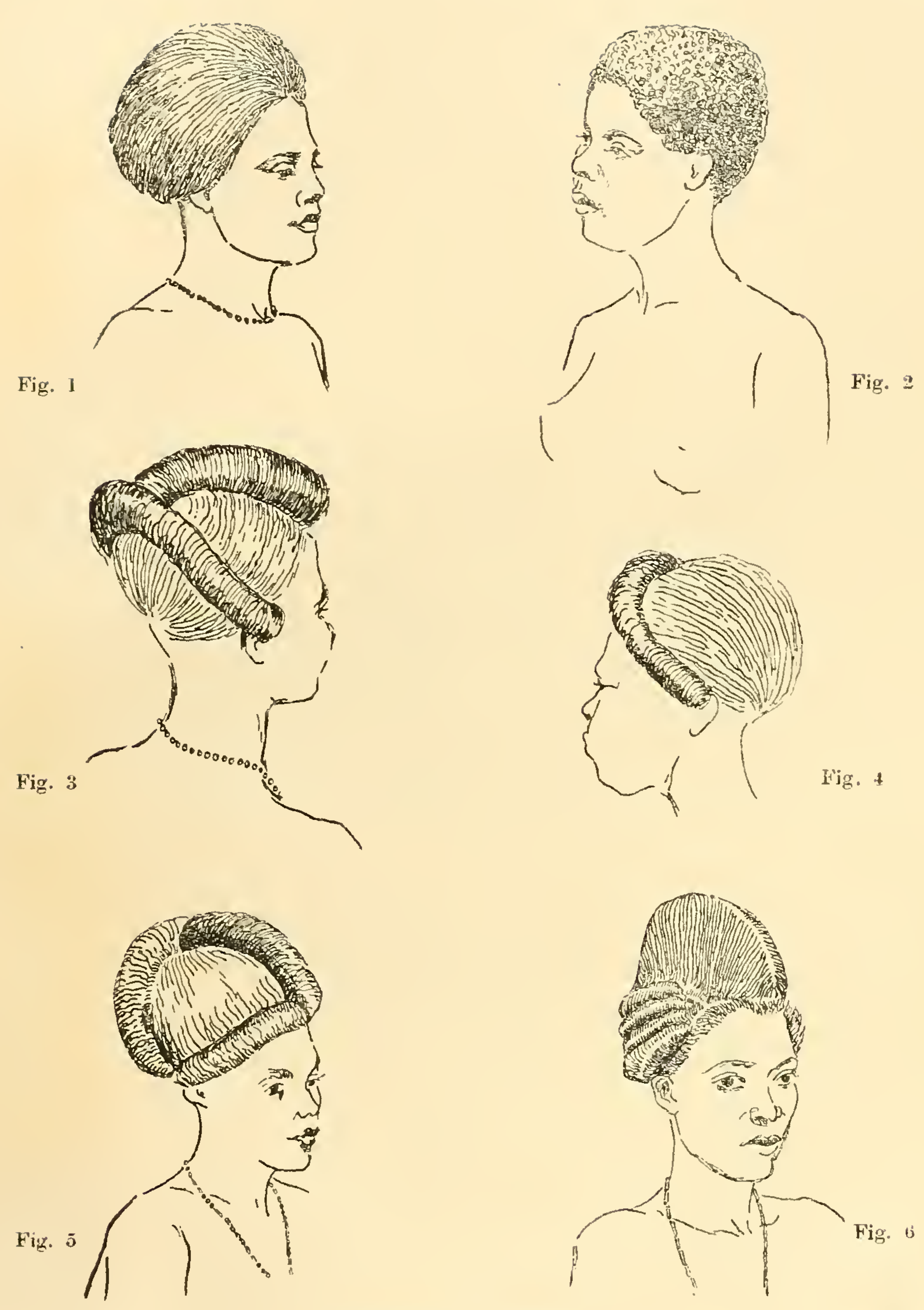
Um so größere Abwechslung treibt der Hörige mit dem Schopf des Vorderhaares: rund und talergroß, halbmondförmig, mit ein, zwei oder drei hornartigen kleinen Spitzen läßt er sich ihn alle paar Wochen von einem Freund neu herausscheren. Der Scherende faßt dabei mit der Linken einen Haarbüschel nach dem andern und schneidet ihn mit einem Messer dicht an der Kopfhaut ab. Mit einem kleinen Holzkamm wird der stehen gebliebene, aber auch gehörig gekürzte Schopf gelockert, schließlich das ganze Werk mit Wasser gründlich gereinigt und mit Palmöl gefettet.

Bei den Frauen der Stämme von Jakong, Njua, Lomonji, Bukamba und Ditam hat sich die alte Tikar-Haartracht erhalten: das ganze, 5—10 cm lange Haar wird in gedrehten Schnüren, die mit Palmöl gefettet sind, von vorn nach hinten über den Kopf gelegt; je weiter zum Nacken hin, um so mehr wird das Haar gekürzt, so daß die Schnüre vorn und hinten ganz gleichmäßig ansetzen und nirgends abstehende Enden unterzubringen sind (Fig. 1). Selten nur sieht man hier

[1] Vergl. 2. Teil, S. 46.

Fulla-Frisuren. In Ngambe und Bengbeng aber ist der Einfluß der Fulla-Moden mächtig geworden, jede von Tibati oder Banjo neu eingeführte Frisur wird mit Eifer nachgeahmt, die alte Tikar-Frisur sieht man nur noch selten; wer die Kosten, die für die kunstvollen Haargebäude nicht unbeträchtlich sind, nicht aufbringen kann, geht einfach mit geschorenem Kopf wie die Mädchen (Fig. 2). Der Hauptunterschied zwischen der alten Tikar-Frisur und den Fulla-Frisuren besteht darin, daß diese mit falschen Haarunterlagen hergestellt werden, jene aber nur aus dem eigenen Haar der Trägerin gedreht wird. Werden einem Mann oder einem Kind die Haare geschoren, verkauft er das abgeschnittene Haar; eine wurstförmige Rolle wird daraus gebildet, die als Unterlage für die Frisur dient. Kranzartig rings um den Kopf, als Halbkranz, als raupenartiger Wulst den Scheitel entlang — in den verschiedensten Variationen lassen sich die Unterlagen auf dem Kopf anbringen (Fig. 3. 4, 5). Das eigene Haar der Trägerin, sehr sorgfältig gekämmt und gewaschen, wird in winzigen Zöpfen über diese Unterlage gesponnen und hält sie fest. Wird eine solche Frisur von der Friseuse wirklich gut und sorgfältig ausgeführt, so ist sie so fest, daß sie vier Wochen lang getragen werden kann, ohne zum Schluß allzu unordentlich auszusehen. Das Lösen und Neu-Frisieren geschieht alle paar Wochen, auch mehr aus Reinlichkeitsgründen als um des guten Aussehens willen, denn jedes Mal werden Kopfhaut und Haare gründlich gewaschen. Nachlässige Frauen, die doch auf den Schmuck einer kunstvollen Frisur nicht verzichten wollen, stecken sich einfach die falschen Haarollen am Kopf fest, ohne sich die Mühe und die Kosten zu machen, durch eine Friseuse — denn selber kann man es nicht — das eigene Haar darüber knüpfen zu lassen. Eine gute Frisur wird mit 400 Kauri (etwa 60 Pfennigen) bezahlt. Die neueste Mode, die wir in Tibati im Schwang fanden, baut das Haar in mächtigen Fächern und Kugeln auf, sodaß es fast wie ein Hut wirkt; sie war aber noch nicht bis nach Tikar gedrungen. Doch sahen wir dort einige Male die Helmfrisur (Fig. 6), die gerade in Bamum Mode war, wahrscheinlich aber auch aus Tibati oder Banjo stammt. Sehr selten war die Jaunde-Frisur zu sehen, bei der vier sehr dicke falsche Rollen von vorn nach hinten über den Kopf gelegt werden und das Haar, durch drei Scheitel geteilt, darüber geknüpft wird.

Niemals trägt die Tikar-Frau eine Kopfbedeckung, ob sie nun mit geschorenem Kopf oder mit kunstvoller Frisur geht.



Haartrachten der Frauen

Materielle Kultur

Töpferei

Die Technik der Töpferei ist bei den Tikar ebenso einfach wie bei den meisten Negerstämmen des tropischen Afrika: reinste Handarbeit, von allen Zufälligkeiten und Launen des Augenblicks abhängig und daher sehr abwechslungsreich, in der großen Form wie im Einzelnen der Verzierung. Wir sahen kaum zwei Töpfe oder andre Tongeschirre, die einander ganz gleich gewesen wären. Die Geräte, die zur Herstellung eines Ton-Gefäßes dienen, sind denkbar einfachst: eine flache Mulde aus einem dicken Stück Baumrinde zum Kneten und Ausrollen des Tones, einige Scherben einer Kürbisflasche zum Glätten der Wände und als Unterlage beim letzten Hin- und Herdrehen des fast fertigen Topfes, ein scharfer Raphiaspan zum Abkratzen aller Unebenheiten; mit diesen geringen Hilfsmitteln stellt die Tikar-Frau — denn nur Frauen töpfern — die Gefäße her. Der Verlauf der Arbeit ist folgender. Der dem Grund bestimmter Bäche entnommene hellgraue Ton wird mit den Händen gründlich durchgeknetet, und alle unreinen Bestandteile werden aus ihm entfernt; darauf wird der Ton zu wurstförmigen Walzen gerollt. Die Töpferin nimmt eine dieser Walzen in die rechte Hand und drückt daraus mit dem Daumen in der Fläche der linken Hand in flacher Spirale den Boden des Gefäßes und, in gleicher Wölbung daran ansetzend, die Topfwand. Jedes Gefäß erhält so einen gleichmäßig gerundeten Boden und Bauch. Wird der Topf allmählich durch Anfügen einer Walze an die andre immer größer, so daß die linke Hand ihn nicht mehr halten kann, setzt ihn die Frau auf ihre Oberschenkel (Tafel 12 Abb. 1). Die stützende flache Linke dreht den Topf langsam, während der rechte Daumen in Gegenbewegung den Ton spiralförmig weiter flach andrückt. Sehr große Gefäße werden schließlich auf den Boden gesetzt und dort fertig geformt; als Unterlage dient dabei ein Stück Kürbisschale, mit einigen großen Blättern ausgelegt, das sich auf dem Boden dreht. Auch etwaiges Umbiegen des oberen Randes wird auf dem Boden ausgeführt, weil dazu beide Hände nötig sind: die linke hält von außen ein Stückchen gewölbte Kürbisschale gegen den oberen Rand, der Daumen der rechten biegt ihn dagegen nach außen um. Mit feuchtem, scharfem Raphia-Span wird jede Unebenheit, jeder Rand, der beim Andrücken der Walzen stehen geblieben ist, abgeschabt, das ganze Gefäß außen und innen mit einer blanken Kürbisschale gerieben und förmlich poliert (Tafel 12 Abb. 2).

Gegenüber dieser primitiven Herstellung des eigentlichen Gefäßes überrascht die Art, in der die Verzierungen angebracht werden, mit Verwendung eines kleinen Hilfsmittels, das nicht praktischer und sinnvoller ausgedacht sein könnte



M. P. Thorbecke phot.

1.



M. P. Thorbecke phot.

2.



M. P. Thorbecke phot.

3.

Töpferin bei der Arbeit

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

und in seiner exakten, sich genau wiederholenden Arbeit fast etwas Maschinelles hat. Jn den wenigsten Fällen nur werden die die äußere Topfwand verzierenden Linienornamente mit einem Stäbchen eingeritzt, meist werden sie eingewalzt. In ein walzenförmiges Holzstäbchen von etwa 5 cm Länge und 1 cm Durchmesser ist ein scharfes Muster in Kerbschnitt eingeschnitzt in schrägen und wagerechten Linien, die rings um den Stab herumlaufen. Mit der Handfläche wird dies Stäbchen fest an den weichen Ton angedrückt und um den Bauch des Topfes herumgerollt, so daß sich das Kerbschnittmuster scharf in die Masse eindrückt. In mehrfachen Ringen legt sich das Musterband um den Topf. So wird die vollkommen regelmäßige und fehlerlose Wiederholung des gleichen Ornamentes erzielt (Fig. 7, 8, 9, 10). Dadurch werden auch die Ornamente in schöner, gleichmäßiger V-Form der Topfwand eingeprägt, was sich nie so voll-

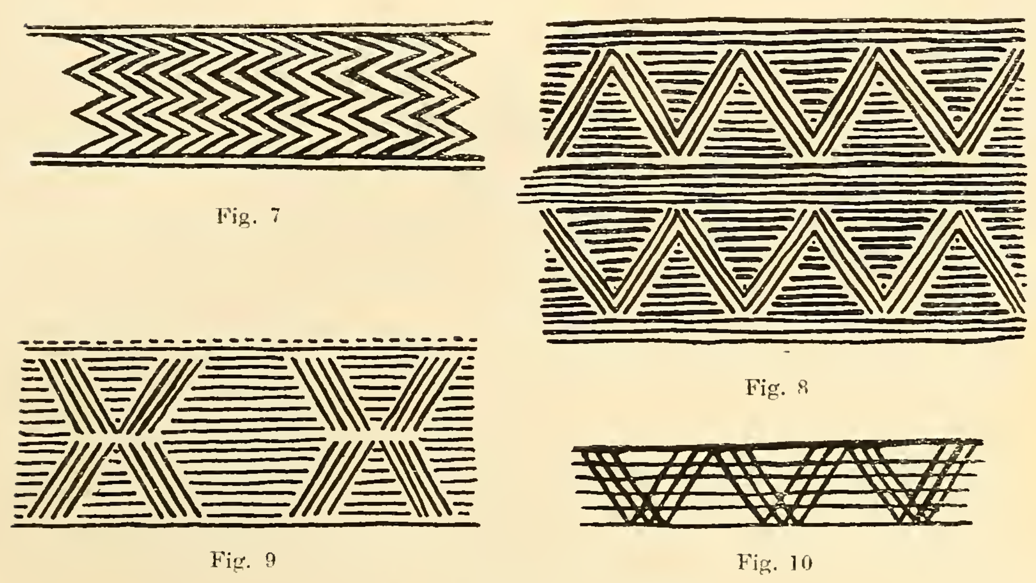


Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Eingewalzte Muster auf Tongefäßen

kommen mit einem Handstichel erreichen ließe. Die wenigen Geschirre, deren Ornamente mit einem Stichel eingezeichnet sind, sind sofort erkennbar; die Muster sind ungleich, auch kreuzen und schneiden sich die Diagonalen mit den Querlinien, anstatt — wie beim eingewalzten Muster — abzuwechseln und in genau gleichen Winkeln gegen einander abzusetzen. Besonders kunstvolle Ornamentverzierung wird durch Benutzung mehrerer verschiedener Kerbwalzen erzielt. Als besondere Eigentümlichkeit ist noch ein mit der Hand aufgetragenes, erhabenes Zickzackband zu nennen.

Der fertig geformte und verzierte Topf (Tafel 12 Abb. 3) trocknet einige Tagesstunden im Schatten eines Hauses, dann wird er gebrannt. Man setzt ihn umgekehrt auf einige Tonscherben und häuft rings um ihn Holzkohle auf, die wieder mit frischen Zweigen, Blättern, etwas Sand und Steinen umgeben werden. Die entzündete Kohle brennt während einer Nacht den Topf so fest,

daß man ihn später jedem Holzfeuer aussetzen kann, ohne ein Springen befürchten zu müssen.

Größen und Formen der Töpferwaren wechseln in allen möglichen Variationen; jede Art hat ihren besonderen Zweck. Riesige, fast halbkugelförmige Gefäße bis zu 50 cm Höhe und noch größerem Durchmesser (*kongγä*, Tafel 13 Nr. 2) dienen zum Kochen und Rühren des Mehlkloßes, des Fufu[1], das den Hauptbestandteil der Nahrung ausmacht (Fig. 11). Sie sind daher die wichtigsten Hausgeräte. Wegen ihrer Größe sind sie aber am schwierigsten herzustellen und zu brennen, kosten daher am meisten — bis zu 500 Kauri — und werden darum von jeder Hausfrau mit besonderer Sorgfalt behandelt und aufbewahrt.

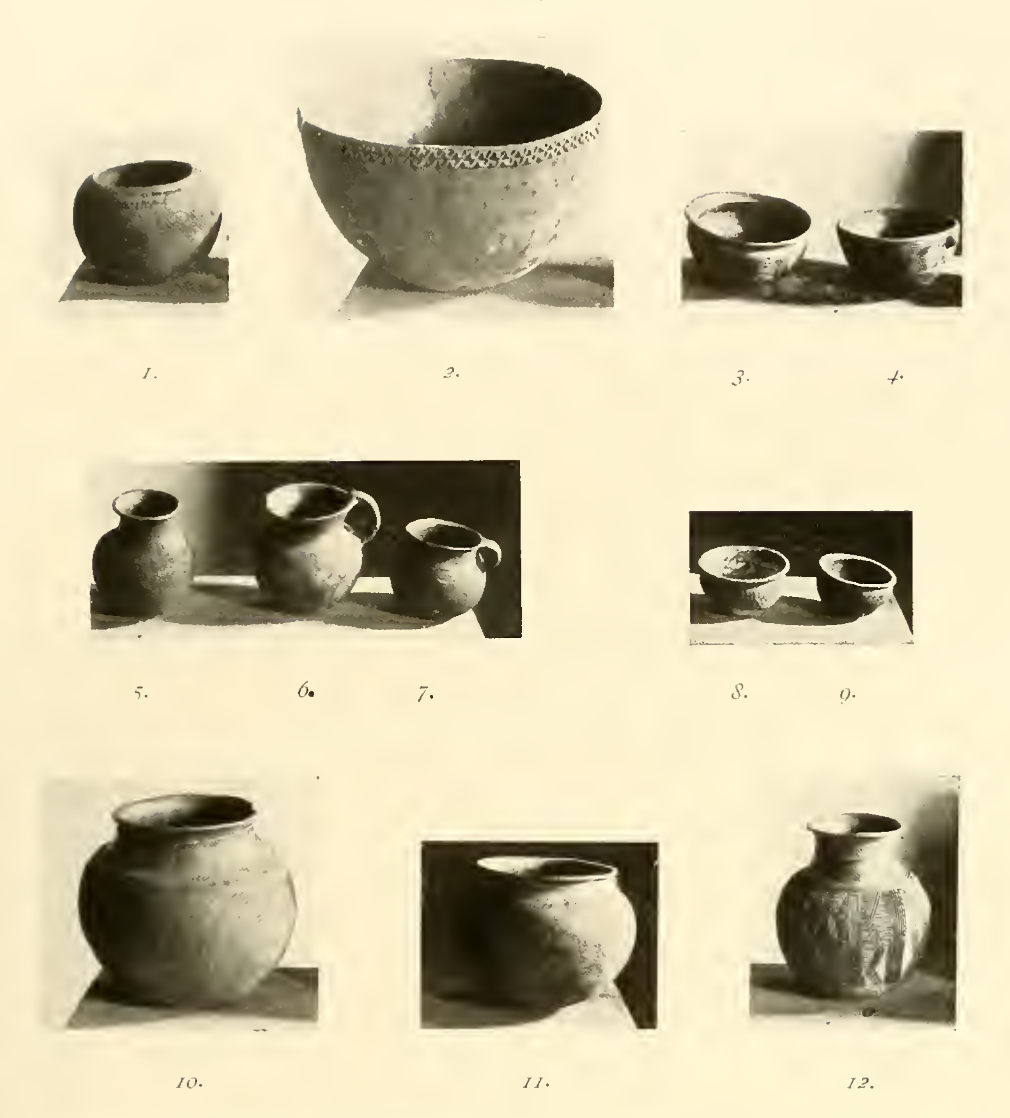


Fig. 11 Großer Topf zum Fufukochen

Mittelgroße und kleine Geschirre (*bongbiekong*, Tafel 13 Nr. 3, 4, 8, 9), in ähnlicher Halbkugelform, werden zum Kochen von Kassada, Süßkartoffeln, Gemüse, von Suppen und Saucen gebraucht. Hirsebier kocht man je nach der Menge im großen oder mittelgroßen Gefäß. Auch Fisch wird im halbkugelförmigen, offenen Topf (*bong biekong*) gekocht. Der eigentliche Topf für Fleisch und Fisch, die keines Rührens bedürfen, sondern möglichst ruhig kochen müssen, die dabei vom Wasser bedeckt sein sollen, ohne daß zuviel im Topf sei, ist diesem Bedürfnis mit seiner fast vollkommenen Kugelform und der kleinen Öffnung vorzüglich angepaßt (*mbeno*, Tafel 13 Nr. 1). Gefäße, in denen etwas aufbewahrt werden soll, fertig gekochte Speisen, Palmöl, tierisches Fett, zeigen über ihrem Kugelbauch einen engern, halsförmigen Ansatz, den man leicht mit einigen frischen, großen Blättern zustopfen kann. Ein Teil dieser Gefäße hat einen festen, gut ausgebildeten Henkel, den man sonst bei westafrikanischem Geschirr seltener findet; die Töpfe werden dadurch unsern europäischen Töpferwaren recht ähnlich (*jidü*, Tafel 13 Nr. 5, 6, 7). Als Grund wurde uns angegeben: Geschirre, in denen man etwas aufhebt, setzt man gern hoch hinauf, auf den Rand der innern Lehmmauer oder gar auf den Zwischenboden der Hütte[2]. Im Hochreichen ist ein Henkeltopf sicherer und leichter zu fassen als ein glatter. Wenn eine Töpferin im Stande ist, feste Henkel, die nicht leicht abbrechen, anzubringen, gilt sie als besonders geschickt. Daß die Frau die Küche versieht und zugleich alle Kochgefäße selbst verfertigt, erklärt ohne weiteres, warum jedes Gefäß seinem Zweck so gut angepaßt ist.

[1] Vergl. 2. Teil, S. 43.
[2] Vergl. 1. Teil, S. 26.

Tongefäße



1. Kugelförmiger schwarzer Topf (mbeno), 19 cm hoch, M 759
2. Großer schwarzer Fufu-Topf (kongpa), 33 cm hoch, bedeckt mit dem Muster Fig. 8, M 697
3. 4. Mittelgroße schwarze Tongeschirre (bong), innen rot glasiert, 12 cm hoch, M 754/55
5. Engkalsiger schwarzer Topf (jidü), 20 cm hoch, Band-Muster Fig. 7, M 764
6. Henkeltopf (jidü), 20 cm hoch, bedeckt mit dem Muster Fig. 9, weniger sorgfältig eingewalzt, M 764
7. Henkeltopf (jidü) 15 cm hoch, Bandmuster Fig. 10, M 765,
8, 9. Kleine Töpfe (biekong), ähnlich 3, 4, 9 cm hoch, M 757/58
10. Kugelförmiger schwarzer Wasserkrug (ngumla), 33 cm hoch, unregelmäßig gemustert, M 685
11. Kleinerer Wasserkrug (ndeü), 25 cm hoch, unregelmäßig gemustert, M 696
12. Wasserkrug (io), in Form der Amphora, 29 cm hoch, reich gemustert, M 692

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Freie Liebhaberei schaltet bei den großen Wasserkrügen, die je nach Geschmack kugelförmig (*ngumla*, Tafel 13 Nr. 10, oder *ndeü*, Nr. 11) oder in einer Gestalt, die an die griechische Amphora erinnert (*io*, Tafel 13 Nr. 12), hergestellt werden; sie werden auf der Schulter getragen (Fig. 12). Wahrscheinlich ist jede Töpferin auf eine besondere Form eingeübt, denn die Herstellung dieser sehr großen, besonders schön verzierten Gefäße, die ja nicht durch Benutzung am Feuer zu leiden haben, ist mit die schwierigste Aufgabe der Töpferei. Jede Frau bestellt sich ihren Krug bei der Meisterin, deren Arbeit ihr besonders gefällt. Auch zum Aufheben des Hirsebiers werden diese Krüge benutzt.

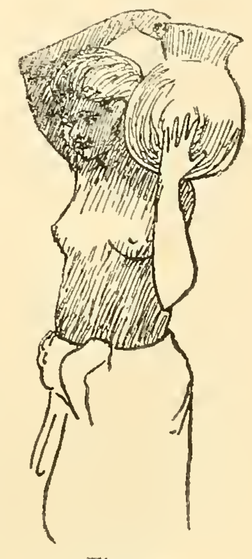


Fig. 12
Gefüllter Wasserkrug

Gleichfalls aus Ton geformt und gebrannt werden die einfachen kleinen Pfeifenköpfe, aus denen der Tikar raucht. Er kennt nicht die großen, reichverzierten Tonpfeifen des westlichen Grashochlandes. Auffallender Weise formt er den Pfeifenkopf nicht mit der Höhlung und der engen, zum Rohr führenden Öffnung, sondern formt und brennt die einfache, winklige Form ganz massiv; erst das fertig gebrannte Stück wird vorsichtig mit spitzem, scharfem Messer ausgehöhlt und dem hölzernen Pfeifenrohr angepaßt.

Flecht- und Knüpfarbeiten

Im Gegensatz zur Töpferei, die Frauenarbeit ist, wird die Flecht- und Knüpfarbeit[1] meist von Männern ausgeführt. Sie ist reine Handarbeit. Der Webeapparat für Bastgeflechte, wie ihn das Waldland und das westliche Grashochland kennen, ist östlich des Mbam unbekannt, während umgekehrt die Baumwollweberei nur wenig in das westliche Grashochland und garnicht in das Waldland hineinreicht, im Ost-Mbamland aber sehr verbreitet ist. Das Material zum Flechten und Knüpfen wird in diesem Land der Grasflur und der Flußwälder beiden Vegetationen entnommen. Das gröbere Material, das Gras, wird nur als Zaungeflecht, höchstens als Einlage der spiralförmigen Flechtarbeit an Tellern und Schüsseln benutzt; es ist zu starr und zu wenig schmiegsam, um zum eigentlichen Flechten benutzt zu werden, auch Gegenstände, wie sie unsre heimische Strohflechterei als Matten herstellt, könnten aus den langen und kräftigen Halmen vielleicht nicht gefertigt werden, weil sie beim Biegen zu leicht brechen.

Dafür aber bietet der Flußwald verschiedene ausgezeichnete Flecht- und Knüpfmaterialien, die, geschmeidig und haltbar, allen Ansprüchen genügen. Zu den einfachsten, gröbsten Flechtarbeiten benutzt man die weiche Rinde einer hohen, saftigen Waldstaude (*mpuej*), deren Art wir leider nicht feststellen konnten, da wir sie nicht blühend fanden. Die gut zwei Meter hohen, daumdicken Triebe werden

[1] Vergl. 2. Teil, S. 70.

von den Blättern befreit und vorsichtig geschält, indem zwei Schnitte die ganze Länge hinaufgeführt und die Schale in zwei Streifen abgezogen wird. Schon nach kurzem Trocknen werden sie gelbgrau; leicht angefeuchtet lassen sie sich gut verarbeiten. Aus ihnen stellt der Tikar in ganz einfacher, kreuzweiser Flechtarbeit seine Schlafmatten (*eképu*) her, die zum unbedingt notwendigen Hausrat gehören. Der Flechtstreifen (Figur 13) wird an den Rändern umgebogen und rückwärts einige Zentimeter wieder ins Geflecht hineingeführt; da die Rückseite einen andern Glanz hat als die Oberseite, entsteht dadurch eine Art von Musterung in der Matte. An den zwei Längsseiten schimmern Streifen in hellerem oder dunklerem Ton und ebenso heben sich die Ecken ab. Aus dem gleichen

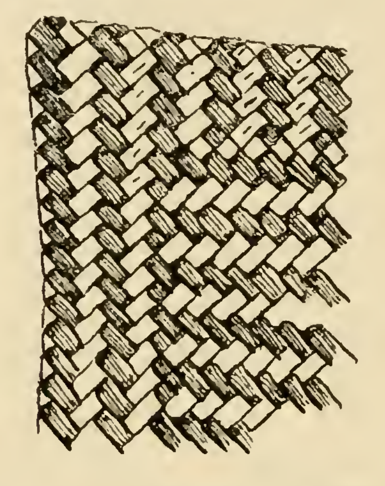


Fig. 13 Geflecht für Schlafmatten

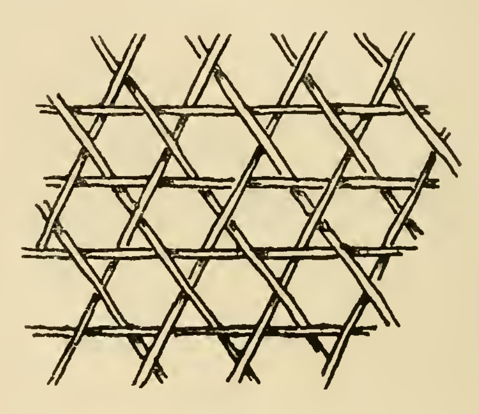


Fig. 14
Grobes Lochgeflecht für Körbe

Material wie die Matten werden die einfachen Körbe aus groben Lochgeflecht hergestellt (Tafel 18 Abb. 1 im Hintergrund und Fig. 14). In der Diagonale gekreuzte Streifen ergeben den Boden; aufwärts gebogen werden sie durch Querstreifen in gleichmäßigen Abständen gehalten, so daß eine Zylinderform entsteht. Der obere Rand wird durch Umschlingen der Streifen um einen festen Lianenring gebildet. Auch niedrige, längliche Körbe werden auf diese Art geflochten und häufig mit Henkeln versehen. Alles, was feine Geflechte verderben und beschmutzen könnte, wird in diesen Körben getragen; ist es zu fein, so daß es durch die weiten Löcher hindurch fallen würde, legt man den Korb mit großen Blättern aus. Da ein solcher Korb nur einen geringen Wert darstellt, hat sich die Sitte gebildet, Lieferungen an den Häuptling oder an die europäische Regierung in diesen Körben zu befördern; wird der Transportkorb nicht zurückgegeben, ist wenigstens der Verlust nicht so groß, wie wenn er aus feinem Geflecht gewesen wäre. Wir sehen daher die an sich widersinnige Gewohnheit, daß gerade Mehl in diesen großlöcherigen Körben geliefert wird, natürlich in einer dichten Blätterlage. Durch die Lieferungen von so und so vielen „Körben Mehl", hat sich die Größe des Korbes ziemlich genau herausgebildet, so daß dies grobe Geflecht zum einigermaßen gangbaren Hohlmaß geworden ist, dessen sich der Tikar bedient. Als solches wird es auch im Handel

mit Baumwolle benutzt: der wandernde Haussa-Händler[1] kauft einen solchen Korb bestimmter Größe voll Baumwolle zu einem ganz bestimmten Preis. Die flachen, langen Körbe dieser Art werden gern zum Transport von Hühnern benutzt. Aus dem gleichen Material wird eine primitive Reuse für kleine Fische (Tafel 14 Nr. 2) in diagonaler Streifenführung geflochten. Ab und an benutzt ein geschickter Flechter die Rinde der Waldstaude zur Herstellung feinerer Gebilde. Die schmäler geschnittenen Streifen werden in derselben, diagonalen Flechtarbeit wie die Matten zu einem flaschenförmigen, hohen, engen Korb (*pŏ*, Tafel 14 Nr. 1) geflochten, wobei der verschiedenartige Glanz der beiden Seiten der Streifen als Schmuckmotiv ausgenutzt ist. In einem solchen Korb werden Fische getragen. Ganz feine, dünne Streifchen dieses Materials werden in losem Geflecht zu Sieben für Mehl (*mbachohus*[2], Tafel 14 Nr. 3) verarbeitet. Ein fester Lianenring hält oben das halbkugelförmige Sieb zusammen, die Enden der Flechtstreifen sind darum geschlungen; nur an zwei gegenüberliegenden Stellen ragen sie aufrecht heraus und werden zu Handgriffen verflochten. Auch die an kurzem Stiel geschwungene, mit kleinen Steinchen gefüllte Rassel ist aus diesen feinen Streifen geflochten. Hier kehrt in feinster Ausführung dasselbe Diagonal-Lochgeflecht wieder, wie bei den oben beschriebenen einfachen Transportkörben. Am kunstvollsten und sorgfältigsten aber wird die Rinde zu Schwertscheiden (*epandse*, Tafel 19) verarbeitet. Das Diagonal-Geflecht nimmt hier stets zwei Streifen auf und läßt zwei liegen, wodurch ein schönes Zickzackmuster entsteht. Die Ränder sind mit feinen Streifchen in mehrfachen Reihen fest umknüpft. Alle Geflechte, die der Tikar aus dieser Rinde herstellt, zeigen **diagonale Flechtweise**, während alle andern Flechtarbeiten senkrechte und wagrechte Streifenführung aufweisen.

Als zweites, ausgezeichnetes Flechtmaterial liefert dem Tikar der Flußwald die Lianen, die größte Zähigkeit und Geschmeidigkeit vereinigen. Körbe in allen Größen und besonders die Kiepen der Frauen werden daraus hergestellt (Tafel 14 Nr. 4, 5, 6). Die dünne Lianenranke wird geschält und kreuzweise in vier Streifen gespalten, die sofort bis zum Gebrauch in Wasser gelegt werden; sie können nur naß verarbeitet werden. Alle Körbe aus Lianen, die kräftig und fest sein sollen, zeigen einheitliche Flechtweise: in wagrechter und senkrechter Kreuzung werden zwei Streifen aufgenommen, zwei liegen gelassen und bei der nächsten Reihe um eins nach rechts versetzt, so daß ein winkelartiges Muster entsteht (Fig. 15). Alle in dieser Art hergestellten Körbe und Kiepen zeigen auch dieselbe quadratische Bodenform. Dann werden die Streifen hoch gebogen und oben zusammengebunden, so daß sie alle nun Längsstreifen bilden; ein neube-

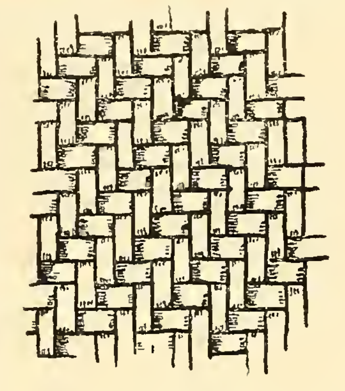


Fig. 15
Lianengeflecht für Tragkörbe.

[1] Vergl. 1. Teil S. 35.
[2] Dieser Name erinnert stark an *mbacha*, die angebliche Bezeichnung der Fulla für Bierseiher, die wir aus Tikarmund hörten.

gonnener Querstreifen wird spiralförmig mit ihnen gekreuzt; so geht die Form von der quadratischen Grundfläche zum Kreis über. Allmählich erweitert sich der Korb nach oben hin ein wenig, doch ohne daß Längsrippen neu eingefügt werden müßten, das Geflecht wird dadurch oben etwas lockerer. Die oberen Enden werden seitlich umgebogen und eng um den obersten Querstreifen geschlungen und laufen ein wenig unter den nächsten Schlingen fort, wodurch ein starker, etwas gewulsteter Rand entsteht. Körbe (*schindi*) erhalten noch einen kleinen, einige Zentimeter unter dem Rand eingeknüpften Henkel, der unter dem Wulst durchführt und so gegen Ausreißen gesichert ist. Kiepen (*nguä*) werden mit Tragbändern, die aus weichem, festem Bast geflochten sind, versehen. Damit das Korbgeflecht nicht durch das Ziehen der Tragbänder beschädigt wird, stellt man zwei feste Holzstäbe von innen gegen die Korbwand; die oberen und unteren Enden der Tragbänder werden von außen durch das Korbgeflecht geführt und an den Stäben befestigt. So verteilt sich das Gewicht auf die ganze Länge der Stäbe. Das sehr zähe, feste Flechtmaterial und die sorgfältige Arbeit machen die Körbe stark genug zum Tragen der schwersten Lasten, ohne daß sie — selbst bei längerem Gebrauch — die Form verlieren. Kiepen werden zum Transport von Getreide, Süßkartoffeln und Holz benutzt; besonders beim Tragen von Holz kann man die Festigkeit des Geflechts bewundern: lange Holzstämme werden aufrecht in den Korb gestellt, ihn oft um das Doppelte seiner eigenen Höhe überragend, so daß die Träger gebückt und keuchend unter der Last gehen (Fig. 16).

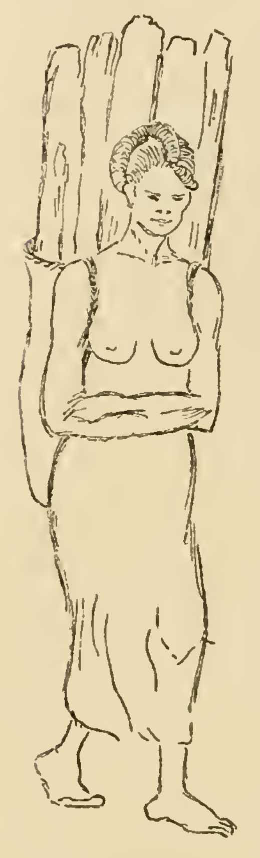
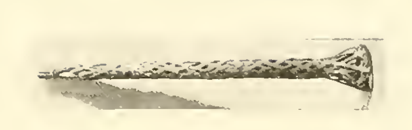


Fig. 16
Schwer beladene Kiepe

Aus derselben Liane werden noch einige andre Gebrauchsgegenstände gefertigt, die — in gröberer oder feinerer Arbeit — in Rippengeflecht hergestellt sind. Einige Rippen aus anderm Material bilden das Gerüst und werden eng mit den Lianenstreifen durchflochten (Fig. 17). Die einfachste Arbeit dieser Art ist eine flache Mulde (*sandié*, Tafel 14 Nr. 9), in der Kassada-Schnitzel oder Baumwoll-Kapseln getrocknet werden. Ganz ähnlich, nur viel feiner wird der schildförmige Schirm (*esú*, Tafel 14 Nr. 11) geflochten, der kleine Kinder vor Sonnenbrand schützen soll; ein feiner Bastrand sichert die Kanten, Rotholzmuster sind der äußeren Fläche aufgemalt, zwei Schnüre auf der Innenseite halten den Schild zu flacher Wölbung zusammen. Die zierlich geflochtenen Rasseln (Tafel 32 Nr. 1) sind aus noch feineren Raphiastreifen in ähnlicher Arbeit hergestellt. Die hübscheste und sorgsamste Flechtarbeit dieser Art aber stellt der spitze Bierseiher (*akúe*, Tafel 14 Nr. 10) dar, der unter dem Küchengerät jeder Tikarfrau zu finden ist. Das Gerüst dazu ist aus einem Stück hergestellt: ein 30—40 cm langes Raphiaholz ist bis auf ein 5 cm langes festes Ende in zahlreiche Rippen gespalten — bei dem Stück unsrer Sammlung 40—50 Rippen — die trichterförmig nach oben aus ein-



1.



2.



3.

Geflechte aus weicher Staudenrinde

1. Fischkorb (pŏ) M 727 2. Reuse für kleine Fische M 813 3. Mehlsieb (mbachohŭs) M 823

6.

5.







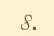


9.



4.

7.



8.



10.





12.

11.

Geflechte aus Lianenstreifen

4. Frauenkiepe (ngua) M 652 5, 6. Körbe (schindi) M 663/64 9. Mulde (sandiè) M 669
10. Bierseiher (akūe) M 716, 782 11. Schildförmiger Sonnenschirm für Säuglinge (esú) M 730

Geflechte aus Raphiaholz-Streifen

7, 8 Körbchen aus bunten Streifen (muansá) M 774/75 12. Vorratskorb (esa) M 726

an der stehn. Ein feiner Zopf von Lianenstreifen hält das feste Stabende zusammen, damit die Spaltung nicht tiefer reißt. Um die untern Teile der Rippen vor Abbrechen zu schützen, ist ein Lianenband spiralförmig darum gelegt und mit einem zweiten, sehr dünnen Flechtstreifen auf den Rippen festgeschlungen, so daß dieser unterste Teil, der den stärksten Druck aushalten muß, aus drei Lagen besteht; den Rippen, dem spiralförmig aufliegenden Schutzstreifen und dem Flechtband. Erst nach 12 Runden gilt die Spitze als genügend gesichert, jetzt kann das einfache Flechten des Streifens durch die Rippen beginnen. Nach 16 Runden wird jeder Rippe ein zweiter Rippenstreifen beigefügt, der nach abermals 24 Runden als selbständige Rippe behandelt wird und so den Korb nach oben erweitert, ohne daß das Geflecht zu lose wird. Zur genügenden Verfestigung wird in der Mitte und am obern Rand noch einmal ein besonderer Streifen aufgelegt und mit dem Flechtband angeschlungen. An der Kante sind die Rippen umgebogen und ist das Flechtband zopfartig darüber geknüpft. Ein kleiner Henkel dient zum Aufhängen des Seihers in der Hütte.

Holz und Bast der Raphiapalme, die im Ost-Mbamland sehr viel seltener vorkommt als im westlichen Grashochland und im Waldgebiet, werden im ganzen nur wenig zu Flechtarbeiten benutzt. Wenn sich ihre Wedelstangen auch in ganz feine Streifen zerteilen lassen, so sind sie doch weniger geschmeidig als die Lianen, brechen und knicken auch leichter. Daher werden Körbe aus Raphiaholz-Streifen (Tafel 14 Nr. 12) nicht als Tragkörbe sondern nur zum Aufheben von Vorräten oder kleinen Schmuckgegenständen benutzt. Da diese Körbe (*esá*) vor allem fest stehen sollen, was bei flachem Boden nicht so vollkommen zu erreichen ist, drückt man ihren Boden etwas ein und ermöglicht so das feste Stehen. Das Geflecht ist hier reines Rippengeflecht (Fig. 17), ähnlich dem unsrer heimischen Weidenkörbe; es ist nur lose, beinahe durchsichtig. Kleinere, zierliche Körbchen dieser Art (*muansá*, Tafel 14 Nr. 7, 8) werden abwechselnd mit gelben und roten oder schwarzen und roten Streifen geflochten. Der obere Rand wird entweder nur seitlich umgebogen und ein Stück ins Geflecht zurückgeschoben oder mit Bast umschlungen. Auch hier sind kleine Henkel zum Aufhängen vorgesehen.

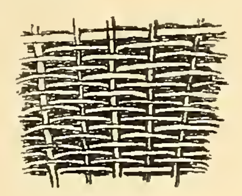


Fig. 17
Rippengeflecht aus Raphiaholz-Streifen

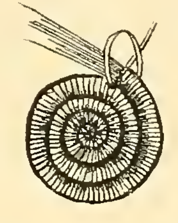


Fig. 18 Näh- oder Schlingtechnik

Die im ganzen Sudan verbreitete Näh- oder Schlingtechnik bei der — ähnlich den Bienenkörben unsrer Bauern — eine dünne oder dickere Lage Gras oder Bast spiralförmig mit Baststreifen an einander festgeschlungen wird (Fig. 18), wird auch in Tikar allgemein geübt. Als Einlagen werden hier die zerfiederten langen Gräser genommen, als Schlingfaden Bast (*ngingsong*), der manchmal

schwarz gefärbt wird. Mit einem beinernen oder eisernen Pfriem stößt der Arbeiter durch den oberen Rand der vorigen Runde ein Loch und führt den Bastfaden hindurch. Abwechselnder Gebrauch gelber und schwarzer Bastfäden bewirkt einfache Muster. Der Tikar stellt in dieser Technik flache Schüsseln und tiefere Näpfe her (*esung*, Tafel 15 Nr. 1). Deckelkörbe, die der Haussa und auch der Bamum darin arbeiten, kann er nicht verfertigen. Die Schüsseln und Näpfe werden benutzt, um Mehl und fest gekochte Speisen hineinzutun. Eine ähnliche Technik wird beim Umflechten der runden Kranzkissen (*ndja*) angewandt, auf denen Lasten auf dem Kopf getragen werden (Tafel 15 Nr. 2); verfeinert werden sie dadurch, daß die dicke Graseinlage erst einmal fest mit Bast umschlungen wird und in diese Schlingfäden schwarze und gelbe Querfäden in Mustern eingezogen werden.

Eine sehr saubere und zierliche, unsrer Häkelarbeit verwandte Technik wird geübt, um aus gedrehten Bastfäden feine, leichte Mützen zu knüpfen (Tafel 15 Nr. 3). In der Mitte des Kopfes anfangend wird der Faden mit dem Pfriem — heute auch häufig mit einer groben europäischen Nadel — durch die Masche der vorigen Runde geführt und so fest angezogen, daß nur eine kleine Öse bleibt, durch die wiederum bei der nächsten Runde der Knüpffaden geht (Fig. 19). Die Erweiterung der Mütze erfolgt durch regelrechtes Zunehmen; ist die Kopfweite erreicht, wird ohne weiteres Zunehmen gearbeitet, so daß eine hohe, oben spitze Mütze entsteht, die sich aber weich und schmiegsam in Falten legt und dem Kopf dicht anliegt.

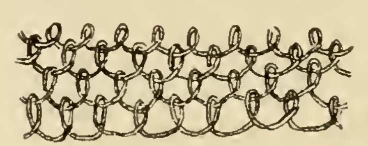


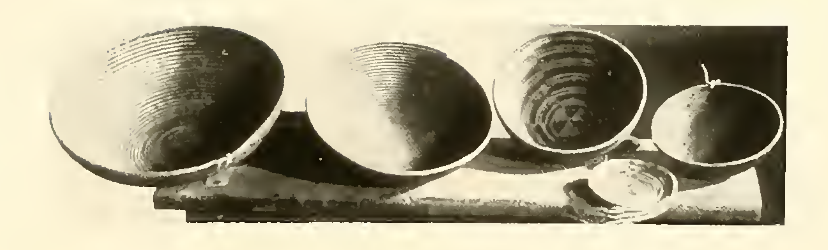
Fig. 19
Knüpftechnik für Bastmützen

Ein noch feineres Material haben die Tikar in einer Hanf- oder Nesselart, die sie nach ihrer Aussage selber anbauen, und deren feste Fasern sie zu feinen Schnüren und groben Seilen drehen. Wir haben Seile und Schnüre gesehen, die der Faser nach sicher nicht europäisch waren, es gelang uns aber weder die Herstellung zu beobachten, noch der Pflanze habhaft zu werden. Auch das Knüpfen der großen, festen Handnetze (*ndá*, Tafel 15 Nr. 4), mit denen in seichten, abgedämmten Bächen Fische förmlich geschöpft werden, haben wir nicht zu sehen bekommen. Das Netzwerk und die Knoten haben große Ähnlichkeit mit unsern Netzen, doch möchten wir nicht glauben, daß die Tikar diese Technik erst vom Europäer gelernt haben.

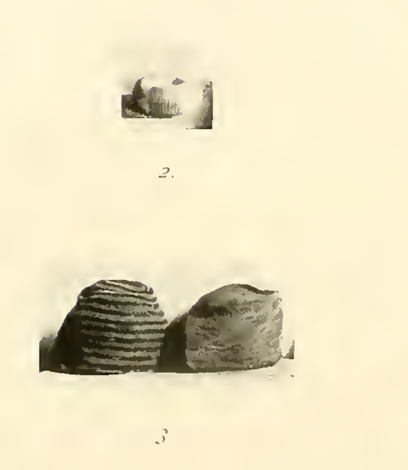
Zu Schnüren wird auch das feinste Material, das in Tikar vorkommt, die Baumwolle gedreht. Eine Menge solcher 25—30 cm langer Schnüre werden an ihren obern Enden als 20 cm breites Zopfgeflecht mit einander verflochten; die frei herunter hängenden Schnüre bilden den winzigen Schurz, den die Frauen an einer Schnur über den Hüften tragen (Tafel 10 Abb. 3).

Weberei

Auch die höchst entwickelte Technik, aus Faserpflanzen Stoffe herzustellen, die Weberei, fanden wir in Tikar, allerdings in denkbar primitivster Methode. Die handgereinigten Baumwollstapel werden um einen kurzen Stab

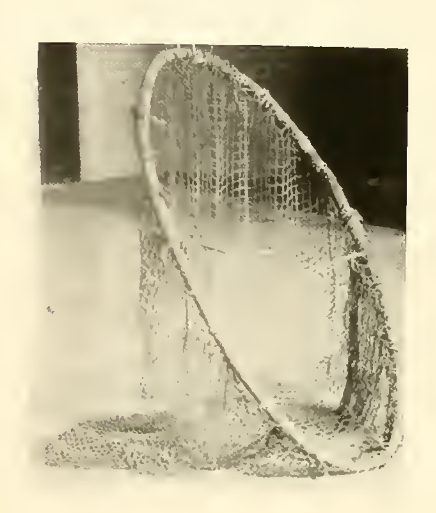


1.



2.

3



4.

Nah- oder Schlingtechnik

1. Napfe und Schüsseln (esung) M 707 2. Kranzkissen, Unterlage für Kopflasten (ndja) M 829

Knüpftechnik

3. Bastmützen M 1232/33 4. Handnetz (nda) aus Schnüren von hanfartiger Faser M 728



M. P. Thorbecke phot.

5. Handwebstuhl

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

gewunden und mit etwas Bast festgebunden, die linke Hand hält den Stab, die rechte spinnt den Faden, der um einen kurzen Spindelstab gewickelt wird. Zum Weben benutzt man einen primitiven kleinen Handapparat, der aus einigen Hölzchen aufgerichtet ist und nur schmale Bahnen, höchstens 12 cm breit, liefern kann. In Tikar selber haben wir seine Handhabung nicht beobachten können, da die alte Technik mehr und mehr in Vergessenheit geraten ist durch die Einfuhr europäischer Stoffe. Nach Mitteilung unsrer Leute war aber 1912 noch in der Nähe von Bamkin, wie in der Nähe von Ditam je eine Baumwollweberei in Tätigkeit, in denen gearbeitet wurde[1]. Doch hatte, gerade zur Zeit unsrer Reise im Jahre 1912, der Häuptling von Bamum nach dem Muster der alten Tikarweberei neue Versuche mit Weben von Baumwolle wieder aufgenommen. Bei ihm konnten wir die Apparate in Tätigkeit sehen[2].

Der Webstuhl (Figur 20) ist mit den primitivsten Mitteln hergestellt, ein paar Hölzer, kurze Stangen und Fäden bilden das ganze Material. Die einzelnen Teile sind: zwei Ständer (a), ein Kamm (b), ein Schlingenstab, von Gabelhölzern getragen (c), ein Bolzen (d), ein Sperrholz (f), ein Druckstab (e). Die Spannung der Längsfäden geschieht zwischen zwei niedrigen Ständern (je zwei Pfosten mit einem Querholz), die in einer Entfernung von 2—3 m in die Erde gerammt sind. An einem der Ständer werden die Fäden festgeknotet, am andern jeweils einige Male um das Querholz herum geschlungen, von dem die Fortsetzung eines jeden Fadens, auf ein Spindelholz gewickelt, herunterhängt. Inmitten der Fadenbahn ist ein Kamm befestigt, damit die Fäden sich nicht verwirren (Tafel 15 Nr. 5). Er besteht aus einem Stückchen Raphia-Holz, in das dünne Raphia-Späne eingesteckt sind; die Fäden werden dazwischen hindurchgeführt, je zwei zwischen zwei Zähnen. Zwei dünne Hölzchen werden beiderseits des Kammes über den Fäden festgeschnürt, um das Herunterfallen des Kammes, der ohne Stütze an den Fäden schwebt, zu verhindern, und die Fäden genau zwischen den Zähnen zu halten. Etwa 30 cm vom Kamm entfernt, in der Richtung auf den Arbeiter, ist der wichtigste Teil des Apparats angebracht, der Schlingenstab, durch den die Kreuzung der Fäden verursacht wird. Ein dickes Stück Holz stützt zwei oben gegabelte kurze Stangen, die den eigentlichen Schlingenstab tragen. Der glatte Stab ist von einem kräftigen Faden umknüpft, so daß von jedem Knoten eine 5 cm lange Fadenschlinge frei herabhängt. Diese Schlinge ist fest und läßt sich nicht zusammenziehen. Die vom Kamm geordneten Fäden werden einzeln durch die Schlingen geführt, jedoch nur jeder zweite Faden, der andre Faden läuft zwischen je zwei Schlingen hindurch. Zwischen Kamm und Schlingenstab wird ein bolzenförmiges Stück Holz zwischen den Fäden hindurchgeführt und zwar so, daß die in den Schlingen hängenden Fäden unter dem Bolzen liegen, die freien Fäden aber über dem Bolzen. Sie werden dadurch nach oben dicht an das Holz des Schlingenstabes gedrückt. Ein Faden, von einem Ende des Bolzens zum andern quer über die Fäden gespannt, verhindert das Herausrutschen des Bolzens. Dies ist die Grundstellung des Webstuhls, an der — außer einem Hin- und Herrücken des Bolzens — nichts geändert

[1] Bamkin wurde 1912 überhaupt nicht von uns berührt, in Ditam konnten wir uns wegen der bevorstehenden Erforschung des Njanti-Gebirges nicht länger aufhalten.

[2] Vergl. 1. Teil. S. 19 und Tafel 11.

wird. Da die Spindel mit dem Schußfaden ziemlich dick ist und mit der Hand zwischen den Fäden hindurchgeführt wird, bedarf es noch eines besonderen Sperrholzes, das auch auf der andern Seite des Schlingenstabs die Fäden so weit aus einander sperrt, daß die Spindel gut hindurch geführt werden kann. Der in dieser Grundstellung (Fig. 20, I) nicht benutzte Druckstab wird in der Nähe des Kammes auf die Fäden gelegt, wo er die Fadenstellung nicht beeinflußt.

Um die Kreuzungsstellung (Fig. 20, II) zu bewirken, wird zunächst das Sperrholz entfernt und der Bolzen ganz in die Nähe des Kammes geschoben; der Weber drückt mit der Linken den Druckstab stark auf die Fäden mitten zwischen Kamm und Bolzen einerseits, Schlingenstab andrerseits. Die freien, nicht in Schlingen hängenden Fäden werden dadurch so tief herabgedrückt, daß sie jetzt tiefer liegen als die Schlingen. Der Weber führt mit der Rechten das Sperrholz flach in diese Fadenstellung hinein, dreht es hochkant, so daß die Fäden gehörig gespreizt werden, und die Kreuzungsstellung[1] ist fertig. Der Schußfaden wird hindurch geführt, Sperrholz und Druckstab werden entfernt, der Bolzen wieder nahe zum Schlingenstab gerückt, die Grundstellung ist wieder hergestellt.

Nach dieser Beschreibung ist es klar, daß der ganze Webevorgang äußerst langsam ist. Der Weber muß in jeder Fadenstellung 5 Handgriffe ausführen: Durchführen des Fadens, Entfernen des Sperrholzes, Rücken des Bolzens, Handhaben des Druckstabs, Einführen des Sperrholzes in die neue Stellung. Wir haben bei geschickten Webern in Bamum beobachtet, daß sie dazu etwa 10 Sekunden brauchen, so daß in der Minute der Faden höchstens dreimal hin- und hergeführt wird.

Der Weber sitzt bei seiner Arbeit auf einem kleinen Bänkchen mit gespreizten Beinen über seinem Webstuhl. Für die häufigen Fälle, bei denen er die Spindel aus der Hand legt, hat er eine aus Raphiahölzern gebundene Platte oder ein flaches Korbgeflecht unter dem Apparat liegen, damit der Faden nicht beschmutzt wird. Auf den Abbildungen ist sowohl Schuß wie Kette mehrfarbig, man sieht die verschiedenen Spindeln. Wir betonen, daß das eine Besonderheit der Bamum-Weberei ist, der Haussa-Weberei nachgeahmt. In Tikar ist stets nur einfarbig, weiß mit weißem Schußfaden gewebt worden. Die Bahnen, die in dieser primitiven Weberei hergestellt werden, sind höchstens 10—15 cm breit.

Diese schmalen Stoffstreifen werden mit Baumwollfaden an einander genäht — heute allgemein mit der europäischen Nadel — ursprünglich nur zu Stoffbahnen von höchstens 2 × 1 m, die als Lendentücher getragen wurden. In Bamum setzt man heute daraus größere Gewänder zusammen, in genauer Nachbildung der Haussa-Tracht. Von den Tikar wurde das Lendentuch meist mit Rotholz gefärbt.

Auch zur Anfertigung von Mützen wurde der selbstgewebte Baumwollstoff benutzt. Die Mütze wird entweder in einfacher, fezartiger Form genäht oder auch in Form der phrygischen Mütze mit einer dicken Watte-Einlage im obern Ende; doch bezeichnen die Tikarleute selbst diese Form als den Tibati nachgeahmt. Vor allem ist die Häuptlingsmütze stets in der einfachen Form gehalten. Der

[1] Vergl. 1. Teil. Tafel 11.

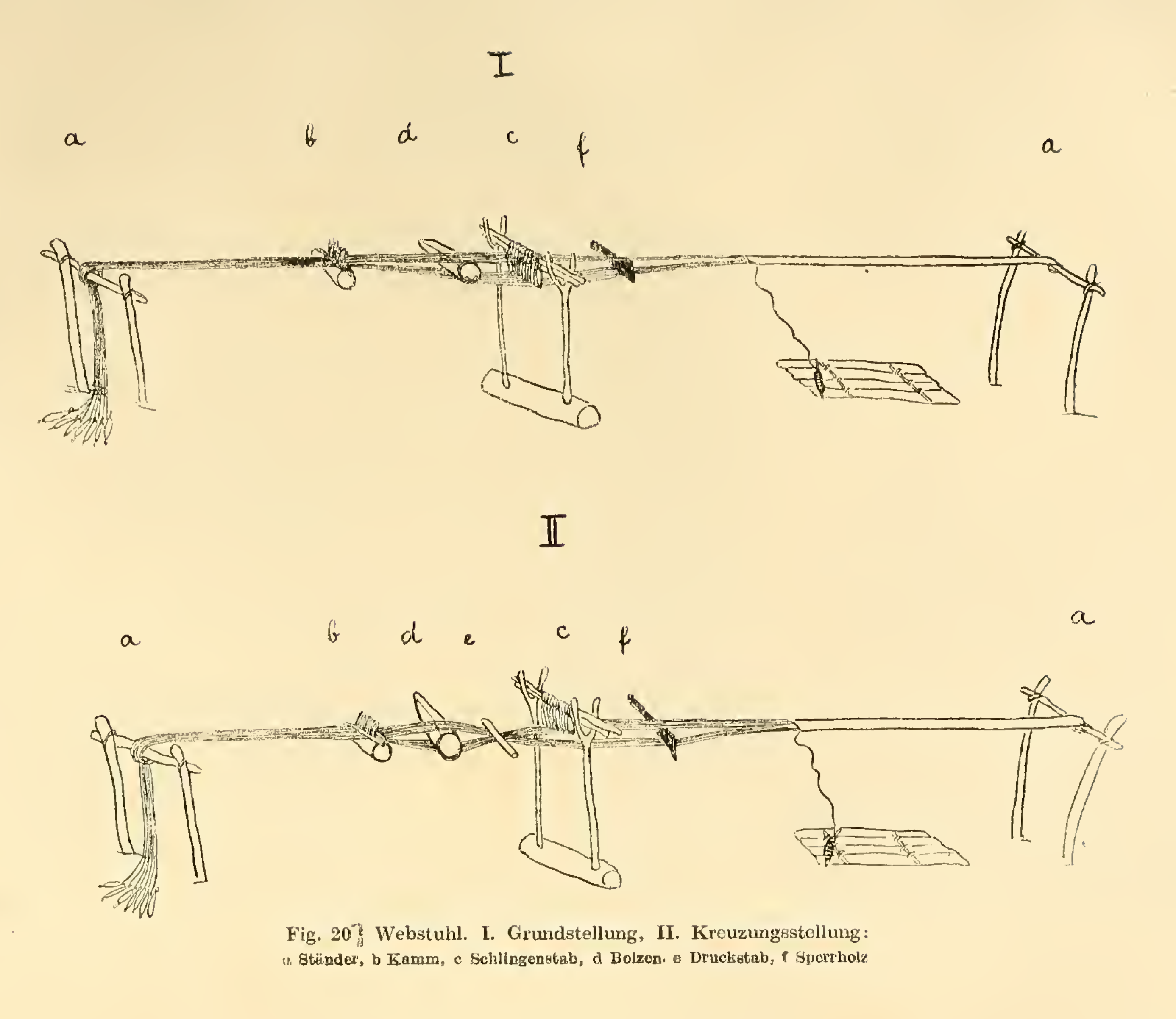


Fig. 20. Webstuhl. I. Grundstellung, II. Kreuzungsstellung:
a Ständer, b Kamm, c Schlingenstab, d Bolzen. e Druckstab, f Sperrholz

gelbliche Stoff ist mit gelblichem oder blauem Baumwollfaden reich gesteppt. So sahen wir sie in Bambu, Jakong, Njua, Bengbeng, Lomonji[1]. In Ngambe und Ditam aber trugen die Häuptlinge, als sie auf unsern Wunsch die alte Häuptlingstracht anlegten, eine eigenartige Mütze[2], deren Stoff beiderseits eine Anzahl von stumpfen, stachelartigen Auswüchsen zeigte, die, aus Stoffstückchen genäht und reich gesteppt, der Mütze aufgesetzt sind. Auch der Häuptling von Bamkin soll die gleiche Mütze besitzen, ich habe sie aber 1908 dort nicht gesehen.

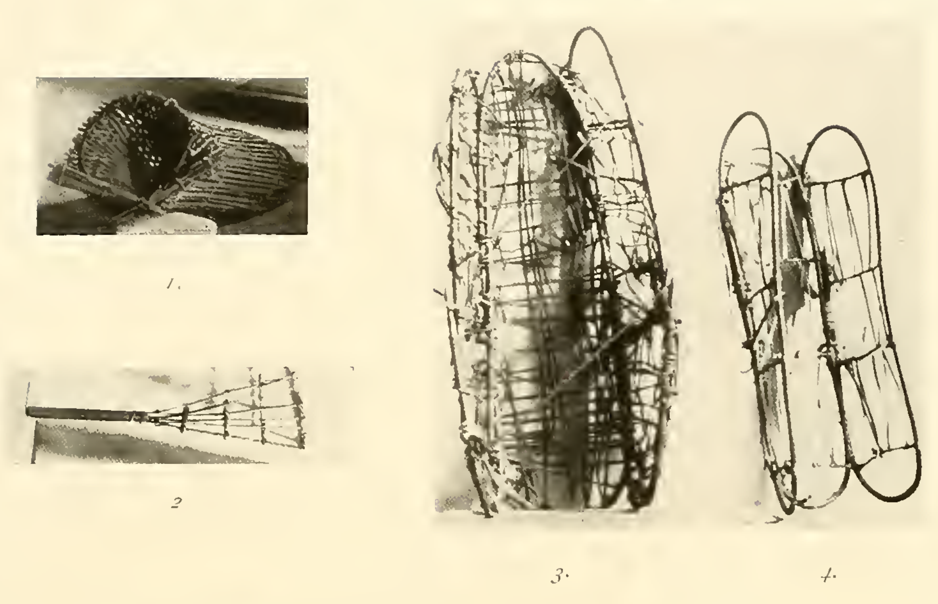
Wir haben ähnliche Häuptlingsmützen nur noch im westlichen Grashochland kennen gelernt, in Bana und Bangante, doch konnten wir in Tikar keinerlei Beziehungen zu diesen Gebieten feststellen; möglich wäre ein von Tikar ausgehender Einfluß, der über Bamum, das von einer Tikar-Oberschicht beherrscht wird, das Gebiet westlich des Nun erreicht hat, denn dort gilt überall das große Reich Bamum und sein Herrscher als Vorbild, dem man nacheifert.

Binde-Arbeiten

Eine verhältnismäßig große Bedeutung hat für den Tikar — wie für alle andern Stämme Kameruns — die Technik des Bindens, die in fast allen Fällen dem Neger das ihm unbekannte Nageln ersetzen muß. Er wendet sie an, um allerhand Geräte aus Holz oder Lianen herzustellen. Das Bindematerial ist Bast oder dünner Lianenstreifen. Als charakteristisches, einfaches Erzeugnis solcher Arbeit führen wir die gabelartige Schaufel an, auf der feuchte Tabakblätter über dem Feuer getrocknet werden (Tafel 16 Nr. 2). Ein Span Raphiaholz wird bis zur Mitte in mehrere Streifen gespalten, Querhölzchen sperren diese immer weiter aus einander; eine Bindung mit dünnem, abgespaltenem Lianenstreifen hält sie fest in dieser Lage. In ähnlicher Technik ist die große kunstvolle Fischreuse (*elhie*) hergestellt (Tafel 16 Nr. 1). Lange, schlanke Raphiaspäne sind mit Lianenband auf einigen Lianenreifen festgebunden. Ein innerer kleiner Korb mit offenem Boden ist an seinem oberen Rand mit dem äußeren, langen Korb verknüpft. Der Fisch, der durch die aus einander weichenden Stäbe des inneren Korbes hineinschlüpft, findet sich im äußeren Korb gefangen, da er nicht durch die ihm entgegen starrenden festen Stabenden wieder heraus kann.

Aus zusammen gebogenen starken Lianen und Lianenschnüren binden die Tikarmänner die Gestelle (*nka*) zusammen (Tafel 16 Nr. 4), in denen sie Traglasten verschnüren und mit Hilfe weicher, geflochtener Schulterbänder auf dem Rücken transportieren. Sie haben aber wahrscheinlich diese Form erst kürzlich von den benachbarten Sanaga-Stämmen entlehnt, die solche Traggestelle in noch viel größerer und festerer Art herstellen (Tafel 16 Abb. 3). Der Trägerdienst mit Kaufmannsgütern von und nach Jaunde mag sie die Nützlichkeit solcher Traggestelle gelehrt haben, in denen Lasten jeder Form und Größe

[1] Vergl. 2. Teil, Tafel 12 Abb. 2.
[2] Vergl. 1. Teil, Tafel 21 Abb. 1.



1. 2. 3. 4.



5.

Bindearbeiten

1. Große Fischreuse (elhie) M 848 2. Gabelartige Schaufel zum Trocknen von Tabakblättern (esan die ndjoa) M 735 3. Gestell der Sanaga-Stämme für Traglasten 4. Gestell der Tikar für Traglasten (nkă) M 791 5. Bank, Wute Arbeit, in Aussehen und Technik wie die der Tikar; das Modell diente als Sitzbank und ist daher nur 105 cm lang und 30 cm hoch. M 1194



6. Büffelschilde der

Tikar (nkang) M 724 *Wute M 725*

verpackt werden können. Vermutlich ist die Kiepe die im Lande einheimische Form der Trage.

Die großartigste Binde-Arbeit des Tikar — wie auch mancher Stämme des westlichen Graslandes und des Waldlandes — ist die Herstellung der Hängebrücken[1], mit denen mittelbreite Flüsse überspannt werden. Ganze Bündel starker Lianen bilden das untere Laufband und die oberen Geländer. Seile aus zwei starken Lianen gedreht sind die Längsstreifen, einfache Lianen die Querstreifen der weiten, viereckigen Maschen, die jeweils durch einen Knoten mit einander verschlungen sind. Gedrehte Lianenseile halten von benachbarten Bäumen beider Ufer die Geländer aus einander, die zum Zusammenklappen neigen.

Reine Binde-Arbeit stellt auch das Bett dar, das wir in Tikar häufig fanden neben dem im westlichen Grasland und auch bei den Wute üblichen gefügten Raphiabett. Die Tikar selbst bezeichneten es uns als das „alte Bett", das aus Raphia als „das neue". Ob diese Angabe richtig ist, bleibe dahingestellt; wir fanden nämlich diese „alte" Form auch in Tibati, und es wäre möglich, daß die Tikar es früher von dort übernommen haben, jetzt aber zum Raphiabett zurückkehren. Dies „alte" Bett[2] ist aus Grashalmen hergestellt, aus den starken unteren Schäften besonders kräftiger Gräser, wie sie an feuchten Stellen wachsen. Solcher Grasschäfte werden jeweils 7 lange von 1½—2 m Länge gekreuzt mit 12 kurzen von 50—80 cm Länge, darauf wieder 7 lange, dann 12 kurze und so fort, bis das Gebilde etwa 50 cm hoch ist. Die fest verschnürten Kreuzungen liegen immer genau übereinander; dadurch entsteht ein lockeres, aber sehr widerstandsfähiges Gitter-Gebäude. Eine Lage dicht neben einander liegender Querstäbe wird schließlich obenauf gelegt und auf den 7 obersten Längsschäften mit Bast festgebunden. Diese federnde, elastische Decke bildet eine sehr angenehme Lagerstätte und ist auch dem Tikar viel bequemer als die harte Raphiabank. Da sie aber haltbarer ist als das elastische Bett aus Grasschäften, verdrängt sie allmählich die alte Form ganz und gar.

Die heute meist übliche Bettbank (Tafel 16 Nr. 5) ist eine Vereinigung von Füge- und Binde-Arbeit; sie wird durch Fügen konstruiert, verfestigt aber durch Binden. Das Material ist Raphiaholz von ganz verschiedener Stärke. Der Rahmen der Bettbank besteht aus vier kräftigen Stangen, die an den Kreuzungspunkten durchlocht sind. Die vier Füße — starke Pfosten aus festem geschnitztem Baumholz — sind in ihrer obern Hälfte dünner als unten, sie werden mit diesem dünnern Teil durch die Löcher der Rahmenstangen gesteckt und halten sie dadurch zusammen. Auf das oben herausragende spitze Ende der vier Pfosten werden später Kopf- und Fußleiste aufgesteckt. Die Ruhestätte wird in der Mitte getragen durch zwei Längsstangen, die, ebenso wie die langen Rahmenstangen, auf den kurzen Querstangen des Rahmens liegen und wiederum durch Pflöcke mit dem Rahmen und mit Kopf- und Fußleisten verbunden sind. Darauf liegt eine feste Decke dünner Querhölzer, die beiderseits

[1] Vergl. 2. Teil, Tafel 22 Abb. 2.
[2] Vergl. 2. Teil, Tafel 11 Abb. 1.

in einen eingekerbten Spalt der langen Rahmenstangen eingefügt sind. Je nach der Feinheit der Arbeit nimmt man dazu dünne, einmal gespaltene Raphiastangen oder auch Raphiaspäne. Beim Einfügen werden sie zunächst in die Diagonale des Rahmens gelegt und dann in den rechten Winkel gerückt. Für gewöhnlich genügt dies Einpassen der in genauem Maß geschnittenen Stücke in die Spalten der langen Rahmenstangen vollkommen zur Befestigung; nur bei besonders feiner Arbeit wird jeder Span noch zweimal mit Lianenband auf den beiden Trägerstangen festgebunden. An den vier Ecken aber wird das ganze Bett fest verschnürt und zusammengebunden, auch die aus zwei Raphiastangen bestehende, etwas erhöhte Kopfleiste wird durch Binden gehörig befestigt.

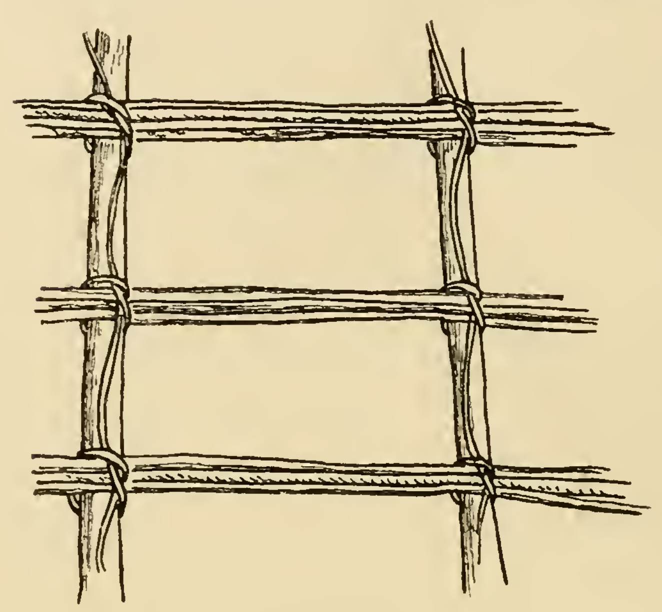


Fig. 21 Bindearbeit am Dachgerüst

Gebunden ist das ganze Gerüst des Tikarhauses (Figur 21 und 22)[1]. Das Gras der Dachbedeckung wird festgebunden; der hohe Graszaun wird gebunden: dünne Querrippen pressen von beiden Seiten die hohen Grashalme zwischen sich, diese feste Graswand ist wiederum an starken Pfählen befestigt. Der geflochtene Graszaun, den man hie und da in Tikar findet, ist wohl aus Tibati eingeführt, wo er die Regel bildet. Andre Bestandteile des Hauses, wie die Schiebetüren[2], sind, ebenso wie die Bettbank, durch Fügen und Binden von Raphiastangen hergestellt; das leicht zu bearbeitende Raphia-

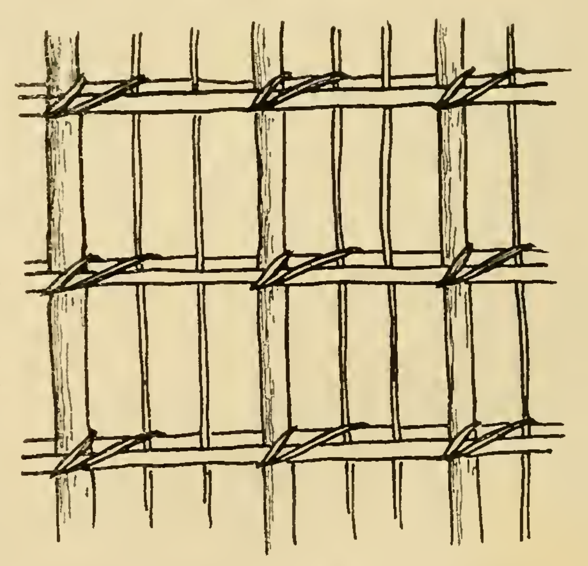


Fig. 22 Bindearbeit am Gerüst der Hauswand

[1] Siehe 1. Teil, S. 26 und Tafel 15 Abb. 1; näheres über Haus und Hausbau 2. Teil, S. 33—34.

[2] Vergl. 2. Teil, Tafel 11 Abb. 1.

holz eignet sich besonders gut zu solcher Technik. Die Schiebetüren bestehen aus einer Anzahl von Querhölzern, die je dreimal durchbohrt sind, drei dünne Stäbe werden durch die Löcher gesteckt und halten die Hölzer zusammen, die dann noch mehrmals verschnürt werden. Die Schiebetür läuft in einem Rahmen, der nach außen durch die Türpfosten und die Schwelle, nach innen durch ein Rechteck fester Stangen gebildet ist. Die Tür selber ist etwas größer als die Türöffnung und der Rahmen, so daß sie fest schließt. Entfernt sich der Besitzer des Hauses, so klemmt er noch in der Diagonale einen starken Stamm von außen zwischen die Türpfosten[1].

Durch Binden werden schließlich auch einzelne Teile verschiedener Waffen und Geräte verfestigt. An den leichten Vogelpfeilen aus Rohr werden die aus Holz geschnitzten Spitzen mit seidenfeinem, glänzendem Bast festgebunden (Tafel 17 Nr. 9). Das schaufelförmige Blatt der Hacke (Fig. 26) bindet der Tikar mit Lianenstreifen am Winkelholz des Stieles fest.

Lederbearbeitung

Im Gegensatz zum Wute, der sehr erfahren in der Bearbeitung von Tierhäuten und in der Verwendung von Leder ist, versteht der Tikar garnichts davon. Wo er Leder benutzt, geschieht es nur in Nachahmung der Lederwaren von Wute und Fulla, aber stets ohne Gerben oder feinere Bearbeitung. Das getötete Tier wird lediglich abgezogen, die Haut abgekratzt und mit Asche eingerieben; auf dem Boden festgepflöckt und ausgespannt, läßt man sie dann an Luft und Sonne trocknen. Im allgemeinen wird ein solches Fell nur als Unterlage zum Sitzen gebraucht; dem Häuptling wird ein Antilopenfell, noch lieber ein Leopardenfell nachgetragen, das ihm beim Niedersitzen unter Stuhl und Füße gebreitet wird. Auch mancher Edelmann läßt sich so ein Antilopenfell nachtragen, auf dem er sich bei gegebener Gelegenheit niederkauert. Auch den Gelbgießer sahen wir bei seiner hoch geschätzten und bewunderten Arbeit auf einem Antilopenfell kauern. Mütze und Tasche aus Affenfell, die der Vorkämpfer trägt, sind gleichfalls ungegerbt.

Aus roher, ungegerbter Büffelhaut fertigt der Tikar ab und an plumpe Sandalen, zu denen die Sandalen des Haussa als Muster dienen. Früher, in den Zeiten der ewigen Fehden und Kriege, hat der Tikar Büffelschilde (*ngang*) angefertigt, wohl in Anlehnung an die Wute; doch nicht in genau derselben Form, nicht so groß und schwer wie seine Vorbilder, kürzer geschnitten, aber mit zwei ausladenden Zacken an den Seiten, die wohl Schultern, Brust und Arme besonders schützen sollen (Tafel 16 Nr. 6). Es kommt darauf an, einem solchen Schild durch Zusammenziehn der Seiten eine gewisse Wölbung zu geben, damit der Mann in der Höhlung auch nach rechts und links etwas gedeckt ist; die zusammenziehende Schnur darf aber nicht das nahe Eintreten in die Höhlung hindern, was geschehen würde, wenn die Schnur in gerader Linie von Rand zu Rand liefe. Der Wute löst dies technische Problem, indem er von beiden Seiten tiefe

[1] Vergl. 2. Teil, Tafel 14.

Schnitte in den Schild kerbt, nur die Mitte zusammenzieht und so, bei der Steifheit der Büffelhaut, auch die abstehenden Teile heranholt. Der Tikar hingegen führt unterhalb der ausladenden Zacken die Schnur vom Rand durch zwei Ösen in der Mitte. Die Wölbung wird auf diese Weise geringer, genügt aber immer noch, zumal die Zacken bessern Schutz gewähren. Die Schnur und die Ösen sind aus gedrehtem rohem Leder und haltbar genug, doch nie so sauber und genau gearbeitet wie am Schild des Wute. Auch hält und trägt der Tikar seinen Schild nur an einem Stoffband, nicht am kräftigen ledernen Armring wie der Wute.

Holzbearbeitung

Der Tikar benutzt das ihm so reichlich in seinen großen und kleinen Wäldern zuwachsende Holz verhältnismäßig wenig zu Gegenständen des täglichen Gebrauchs; besonders wenig verwendet er das Kernholz starker Bäume, wie es der Bewohner des westlichen Grashochlandes mit Vorliebe tut. Außer den großen Trommeln, die im Abschnitt über Musik[1] behandelt werden, und den Tanzmasken[2] (Tafel 17 Nr. 1) fanden wir nur zwei Gegenstände, und jeden auch nur in einem Stück, die aus Kernholz geschnitten waren: einen riesigen flachen Löffel (*hüé*) mit kurzem Stiel (Tafel 17 Nr. 2) beim Wächter der Häuptlingsgräber von Njua, wie er heute in Tikar nicht mehr hergestellt wird, und ein Paar sehr dicke, hölzerne Sandalen (*madábe ngù*, Tafel 17 Nr. 3), die bei Regenwetter getragen werden, um mit den Füßen nicht in den Schmutz zu kommen. Bei allen andern Gegenständen aus Holz fanden wir nur mittlere und dünne Stämme, ja Äste und schwache Zweige verwendet. So nimmt der Tikar beim Hausbau nur so viele Stützbalken aus Stammholz wie unbedingt nötig, damit das Haus nicht einstürzt, meist aber nur für den Mittelpfahl und die Türpfosten, während er alles Übrige aus dünnen Stangen, Zweigen, ja Grashalmen aufführt. Wo er für seine Geräte Stiele und Handhaben braucht, fertigt er sie aus mittleren oder dünnen Ästen, die gleich von Natur die gewünschte Gabelung oder Biegung haben. So ist der Stiel der Axt (*esóng*, Fig 25) fast immer eine starke, leicht gebogene Keule, an der zum Schmuck oft einige Ringe eingekerbt sind. Der Kolben wird durchbohrt, und das schmale Eisen, dessen hinteres Ende spitz zuläuft, wird in das Loch getrieben. Je mehr die Axt gebraucht wird, um so fester schlägt sich der Keil in das Holz hinein, bis es schließlich auseinander platzt. Die Feldhacke (*akung*, Fig. 26) wird an einem kräftigen, gegabelten Ast befestigt, der längere Gabelteil dient als Griff, der kürzere geht in die Hacke über; unterhalb der Gabelung wird der Ast abgeschnitten, Raphiabindung hält in kreuzweiser Führung die beiden Gabelteile zusammen, damit sie beim Gebrauch der Hacke nicht aus einander brechen. Der kurze Griff des Schwertes, aus kräftigem Ast- oder Stammholz geschnitzt, zeigt die typische, auch im westlichen Grashochland, in Bali und Bamum, übliche doppelt gegabelte Form, die fest in der Hand liegt (Tafel 19). Messer zeigen glatte Handgriffe, die

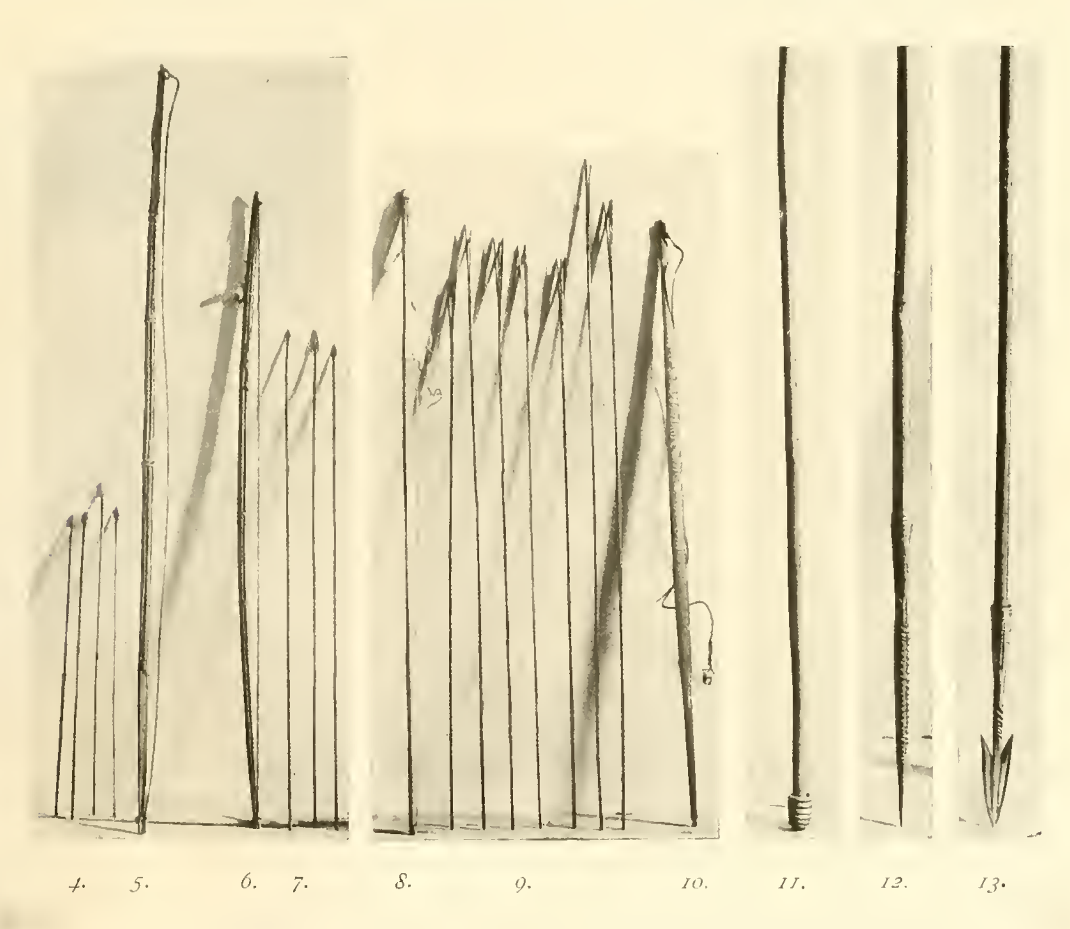
[1] Vergl. S. 137 ff.
[2] Vergl. S. 104.



1. 2. 3.

Holzarbeiten

1. Tanzmasken (mesöngegang), Frauenköpfe darstellend, M 787, 651 2. Löffel (hüé) M 682 3. Sandalen (madábe) M 828 4, 7. Rohrpfeile (mensa) M 717, 859-61 5, 6. Holz-Bogen mit Ledersehne (elé) M 854, 858 8, 10. Raphiabogen mit Hanfsehne (elé) M 794/95 9. Vogelpfeile mit Holzspitzen auf Rohrschaften (ntŭngo) M 796 11. Speerende, mit Eisenspinale beschwert 12. Speer zum Fischstechen (sölekong) M 741 13. Speerspitze mit gedrehtem Hals



4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

oben und unten etwas stärker werden. Bei Messer und Schwert ist die Klinge mit scharfem Dorn in das Heft hineingetrieben. Zu den langen Schäften der Speere benutzt der Tikar die schlanken Stämme junger Waldbäume, die gerade gewachsen sind; unter den krüppeligen Bäumen der Grasflur sind solche geraden Stangen viel schwerer zu finden, auch soll das Holz der Waldbäume zäher sein und weniger leicht splittern. Die Schäfte werden mit dem Messer geglättet und ausgerichtet; ein Strecken und Ausrichten durch Feuchtigkeit und Hitze ist unbekannt. Die Herrichtung vollkommen gerader, gleichmäßig dicker Schäfte (Tafel 17 Nr. 11 und 13), wie der Wurfspeer sie verlangt, gilt als besondere Kunstfertigkeit. Die Eisenspitzen werden aufgesteckt. Ebensolche Schäfte, nur sehr viel kürzer, sitzen an den Giftpfeilen (Tafel 18 Nr. 2), die aus dem Vorderladegewehr geschossen wurden, während zu den langen Jagdpfeilen Rohrschäfte gehören, an denen die Spitzen mit Bast befestigt sind.

Eine besondere Kunst, wird das Herstellen von Bogen[1] (*elé*) nur von wenigen verstanden und ausgeführt, und heute — nach eigener Aussage der Tikar — „ganz nach Wute-Art", da die Wute im Herstellen von Bogen Meister sind; am liebsten

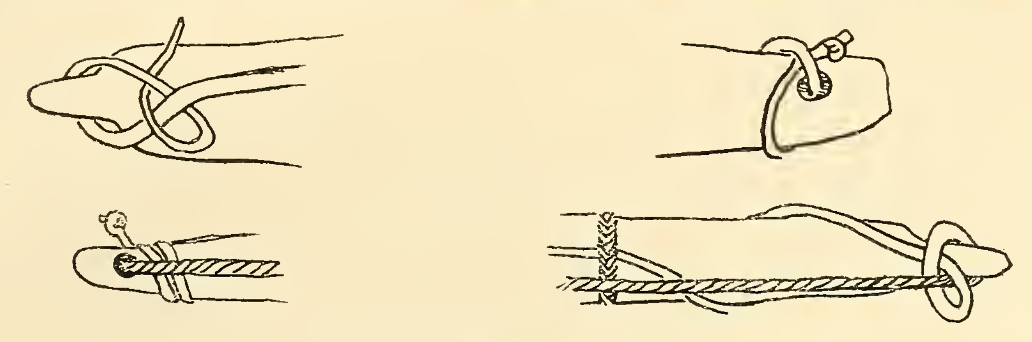


Fig. 23a und 23b Befestigung der Sehne am Bogen

erwirbt man überhaupt einen Wute-Bogen (Tafel 17 Nr. 5. 6). Der sehr feste, zähe runde Holzstab ist dunkel gefärbt, mißt 2—3 cm im Durchmesser, 100 bis 150 cm in der Länge und verjüngt sich gegen die Enden hin; auf der Innenseite zeigt er eine tiefe Rinne, drei oder vier Bänder aus Bast umspannen ihn, die wohl hauptsächlich dazu dienen, das lange, lose Ende der Sehne festzuhalten, damit es nicht frei flattert und doch jeden Augenblick benutzt werden kann, wenn irgendwo die Sehne reißt (Tafel 17 Nr. 5, 6). Die gedrehte Ledersehne ist an einem Ende des Bogens durch ein Loch gezogen und mit einem Knoten befestigt, an der andern Seite um einen Zapfen geschlungen und ebenfalls mit Knoten fest gemacht (Fig. 23a und b). Das Holz dieser starken Bogen wird mit Fett eingerieben, bis es blank ist und wie poliert aussieht. Einen leichteren Bogen zum Vogelschießen stellt man aus einem breiten Raphiaspan her (Tafel 17 Nr. 8, 10), dessen glatte Außenseite manchmal mit geritzten oder gestichelten Ornamenten versehen wird. Die Hanfsehne ist beiderseits um Zapfen geschlungen. Nur dem Tikar sind die aus Holz geschnitzten, scharfen Spitzen

[1] Vergl. 2. Teil, Tafel 20: Jäger in der Savanne.

der Vogelpfeile (*ntungo*, Tafel 17 Nr. 9) eigentümlich. In drei Teile gespalten, jeder Teil nadelspitz und mit Widerhäkchen versehen, ist eine solche feste Holzspitze, die mit feinster seidenglänzender Bastbindung einem Rohrschaft aufgesetzt wird, stark genug, um Vögel zu töten.

Als Werkzeug beim Herstellen der Holzgeräte dient, sobald mit der Axt der Baum gefällt und das Stück mit dem Schwert — oder heute mit dem vom Europäer eingeführten langen Haumesser — einigermaßen zugehauen ist, nur das dolchartige Messer mit beiderseits geschärfter Klinge. Der Schnitzer kann also nicht, wie bei uns durch Druck der Finger auf die Klinge, die Kraft verstärken, er hält das Messer am Griff und führt die Schnitte nicht auf seinen Körper zu, sondern vom Körper weg. Die großen Holztrommeln fertigt der Tikar aus einem Stück eines dicken Baumstammes durch Aushöhlen, er schlägt von oben mit der Axt hinein und entfernt die Splitter von Zeit zu Zeit mit dem Messer. Ebenso werden die großen Einbäume hergestellt, die zum Überqueren des Mbam und des Kim dienen; doch sind diese Einbäume erst durch die deutsche Herrschaft auf den großen Flüssen im Lande der Tikar eingeführt. Ein Ausbrennen größerer hohler Holzgegenstände ist unbekannt.

Auch die Herstellung von Rindenstoff (*mplĕ*) muß als Holzbearbeitung gelten. Sie wird heute kaum noch geübt, nur wenige ältere, einsam in den Ndomme lebende Leute treiben sie noch. Von einem starken Baumstamm wird die Borke entfernt und ein Stück der holzigen Rinde von 1—2 cm Dicke und etwa 30×10 cm Größe abgelöst. Durch Liegen im Wasser schmiegsam gemacht, wird die Rinde auf einem Baumstamm mit starkem Knochenschlägel (*dschi-mplĕ*) geklopft; das Instrument, das wir sahen, war aus einem Elefantenknochen hergestellt. Nach mehrfachem Weichen und Klopfen ist das Rindenstück so breit und dünn geworden, daß man es falten kann; alsdann wird es beim Klopfen erst einmal und später mehrfach zusammengelegt, was den Prozeß des Auseinandertreibens der Holzfaser sehr beschleunigt. Hat die Holzfaser schließlich stoffähnliche Dünne erreicht, so ist das Stück etwa 80×40 cm groß geworden, was für einen kleinen Schurz ausreicht. Für ein größeres Lendentuch werden mehrere mit Bast an einander genäht. Gefärbt wird der Stoff durch Hineinklopfen von Rotholzpulver.

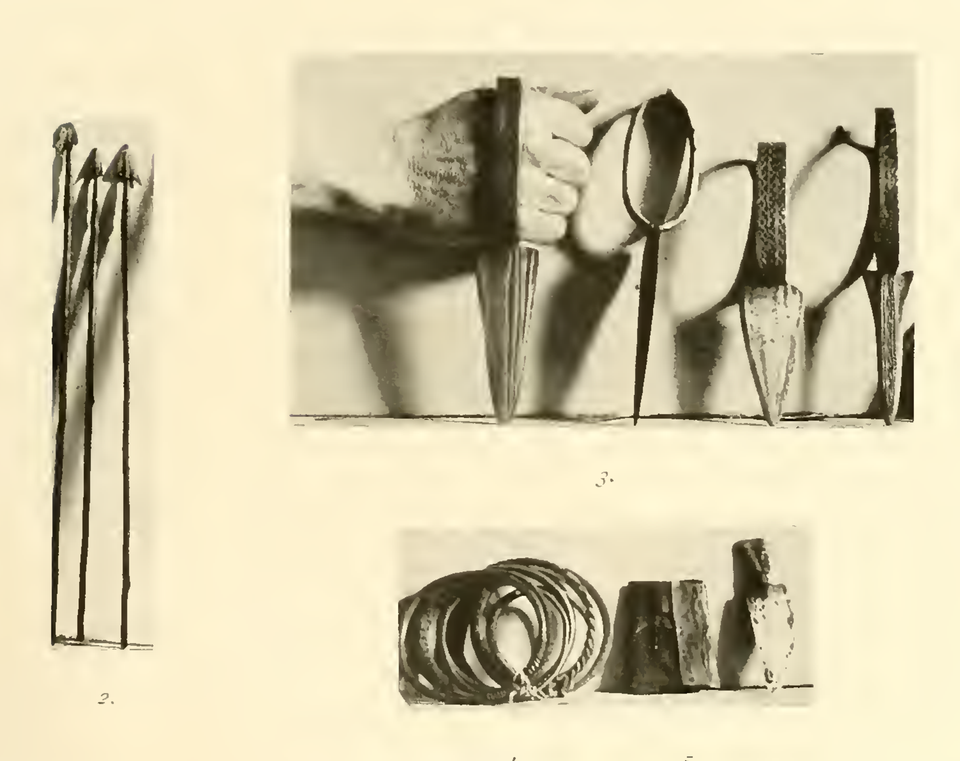
Schmiedekunst

Das Schmiedehandwerk ist hoch angesehen, der Schmied einer der ersten Männer in jedem Tikardorf, aber er ist nie ein Edelmann, höchstens ein Freier, der zur unmittelbaren Gefolgschaft des Häuptlings gehört. Wegen der Wichtigkeit für die Waffen-Herstellung hat der Häuptling auch meist die Eisengewinnung in der Hand. Von ihm angestellte Leute bedienen den Schmelzofen; das gewonnene Roh-Eisen scheint zunächst dem Häuptling zu gehören, der es verschenkt oder verkauft. Leider war es uns nicht möglich, einen Schmelzofen in Augenschein zu nehmen. Sie liegen gewöhnlich 2—3 Tagemärsche vom Häuptlingsort entfernt ganz im Verborgenen; unser nach geographischen Rücksichten gewählter Weg führte uns nie in die Nähe von einem, und um ihn besonders aufzusuchen,



M. P. Thorbecke phot.

1. Gefäßblasebalg in der Eisenschmiede



2. *3.* *4.* *5.*

Eisengeräte

2. Giftpfeile, aus Armbrust oder Gewehr geschossen (esáŋgɨ) M 814 3. Messer mit Handring (nam) M 881—83 4. Eiserne Armringe 5. Rasiermesser in Scheide M 675

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

war die Zeit zu knapp. Nach den Schilderungen unsrer Tikarleute unterscheidet sich aber ihr Schmelzofen nicht von dem benachbarter Gegenden West-Afrikas.

In den wenigsten Fällen ist der Schmied selber im Besitz von Eisen; jeder, der seine Kunstfertigkeit in Anspruch nimmt, bringt ihm den Rohstoff, große, rauhe Eisenklumpen im Gewicht von 4—10 Pfund. In einem Holzkohlenfeuer werden sie glühend gemacht, das Feuer wird in lebhafter Glut erhalten durch den im ganzen tropischen Afrika verbreiteten doppelten Gefäß-Blasebalg[1] aus Ton (Tafel 18 Abb. 1). Zwei Tonschüsseln haben unten seitlich je eine lange Röhrenöffnung; ein doppelter Rohransatz, der in einer gemeinsamen Öffnung spitz endigt, wird daran gesetzt, die Öffnungsspitze reicht bis ins Feuer. Weiche, luftundurchlässige Stoffe bilden die Blasebeutel, die fest am oberen Rand der Tonschalen befestigt sind. Die Stämme, die eine gute Technik der Lederbearbeitung besitzen, stellen diese Gebläse aus weichem Leder her; der Tikar, der das Gerben nicht kennt und daher kein geschmeidiges Leder besitzt, nimmt die feine, aber zähe Haut, die er vom Stamm der Banane schält. Ein langer, etwa 20 cm breiter Streifen wird mehrfach um den oberen Rand der Tonschale gelegt und unter dem Randwulst festgeschnürt. Darauf faßt man den Streifen oben wie einen Beutel zusammen und bindet ihn zu. Der über die Bindeschnur herausstehende Teil dient als Handgriff. Der den Blasebalg bedienende Schmiedegehilfe sitzt mit gespreizten Beinen hinter dem Blasebalg und bewegt die beiden Bälge mit den Händen rasch abwechselnd auf und ab.

Ist das Eisen gehörig durchgeglüht, wird es mit einer Zange — einem gespaltenen, frischen Holzspan, der in Wasser getaucht ist — aus dem Feuer genommen und auf einen schweren, flachrunden Granitblock gelegt, der als Amboß dient; ein ähnlicher, etwas kleinerer Block, der in einem groben Lianenkorb mit Henkeln hängt, wird als Hammer benutzt. Das Eisen wird mehrfach glühend gemacht und mit dem Hammer zusammengeschlagen, bis es ganz homogen geworden ist und alle Blasen und porösen Stellen des Roh-Eisens verschwinden. Erst dann wird — wieder unter häufigem Glühen — die gewünschte Form ausgeschmiedet; der Schmied sitzt dabei auf dem Boden und hält das Eisen mit der Zange, während der Gehilfe den schweren Stein von oben herunter sausen läßt. Dies Schlagen mit dem Steinhammer ist eine sehr schwere Arbeit, die nur von sehr kräftigen, jungen Leuten ausgeführt werden kann, denn der Amboß liegt ganz unten am Boden, der Hammer hat keinen Stiel, also muß sich der Geselle hoch aufrichten, den Hammer in erhobenen Armen schwingen und sich im Hinunterschlagen tief bücken, um den Amboß zu treffen. Dies Hämmern ist die schwerste Arbeit, die wir je von einem Neger in seiner eigenen Wirtschaft verrichten sahen, sie dauert auch nur einige Minuten, dann erfolgt Ablösung, oder das Eisen wandert wieder ins Feuer. Erst wenn das Eisen mit dem Steinhammer annähernd in die richtige Form gebracht ist, beginnt das genaue Ausschmieden mit dem leichteren Eisenhammer, einem kantigen Eisenstab von eigentümlicher Form (Figur 24), der in genau der gleichen Gestalt durch weite Teile Afrikas verbreitet

[1] Vergl. Passarge. Kamerun (Deutsches Kolonialreich I), S. 489.

zu sein scheint, hat ihn doch Hans Meyer[1] genau so bei den Barundi Ost-Afrikas beobachtet. Das Schmieden der feineren Form wird auch stets vom Schmied selbst ausgeführt; zur Ausarbeitung besondrer Feinheiten benutzt der Tikarschmied aber noch einen zweiten kleineren Eisenhammer derselben Art, der mit der Linken auf das gerade bearbeitete Stück gestemmt und mit dem in der Rechten geführten größeren Hammer geschlagen wird. Ziselierungen, feine Zahnungen werden mit einem nagelartigen Instrument eingehämmert. Ein spitz zulaufender Eisenbolzen dient als Kern, um den herum die Tüllen der Lanzenspitzen in Form geschmiedet werden. Nie haben wir in einer Schmiede eine Feile gesehen.



Fig. 24 Eiserner Hammer

Das Schmiedehandwerk vererbt sich stets vom Vater auf den Sohn, aber die Sitte will, daß der Sohn Geselle oder Gehilfe des Vaters bleibt, bis dieser stirbt oder nicht mehr arbeiten kann. Erst dann wird der Sohn selbständiger Schmied. Sind mehrere Söhne vorhanden, die alle Freude an dem Handwerk haben, sind sie gemeinsam Gehilfen und übernehmen nachher gemeinsam die Werkstatt des Vaters. So fanden wir in Njua drei Brüder, alle selber schon alte Männer, die zusammen die Schmiede hatten, in der sie abwechselnd arbeiteten und sich dabei gegenseitig unterstützten. Nur für die schwere Arbeit des ersten Behämmerns mit dem Steinhammer und zum Bewegen des Blasebalgs hatten sie einen jüngeren Gehilfen.

Heute, da die fortwährenden Kämpfe der Eingeborenen unter einander aufgehört haben und der Europäer die langen, handlichen Haumesser einführt, die für alle Arbeit das Schwert ersetzen, stellen die Schmiede nur noch Äxte, Hacken, Messer, seltener noch Speer- oder Pfeilspitzen her.

Die Klinge der Axt (*esong*, Fig. 25) besteht aus einem verhältnismäßig schmalen Eisenkeil, dessen breiteres Ende zur Schneide geschärft ist; das spitze Ende wird durch den dicken Kolben des Stiels getrieben und schlägt sich bei Benutzung der Axt immer fester hinein. Die Tikar schätzen ihre Axt als ein sehr wertvolles Werkzeug und benutzen sie lieber als die vom Europäer eingeführte, bei der das Eisen nicht so fest am Holz sitzt. Auch behaupten sie, ihr Eisen sei besser und werde nicht so leicht schartig. Die Feldhacke (*akung*, Fig. 26) hat ein breites dreieckiges Blatt, dessen untere Seite geschärft und leicht gerundet ist, an der gegenüberliegenden Spitze setzt eine Tülle an, in die der winklige Stiel gesteckt wird. Ein durchgetriebener Eisenstift und Raphia-Bänder in mehrfacher Umwicklung halten Tülle und Stiel aneinander; kreuzweise Bindung zum andern Arm des winkligen Stiels verhindert das Auseinanderbrechen der beiden Winkelarme[2]. Hacke und Axt, diese beiden nur der Arbeit dienenden Geräte werden ohne Verzierung hergestellt; ihre Güte wird nur nach der sauberen Schmiedearbeit und der Schärfe abgeschätzt. Der Wert einer Axt wird auf 1500 Kauri (= 2,50 M.) der einer Hacke auf 800 Kauri (= 1,30 M.) geschätzt. Da in den meisten Fällen

[1] Hans Meyer. Die Barundi (Veröff. d. k. sächs. Forsch.-Inst. f. Völkerkunde, Bd. 1), Leipzig 1917. S. 84. 85.

[2] Ebenda

der Besteller des Gerätes selber das Eisen liefert, wird nur der Schmiedelohn bezahlt, je etwa 300—400 Kauri.

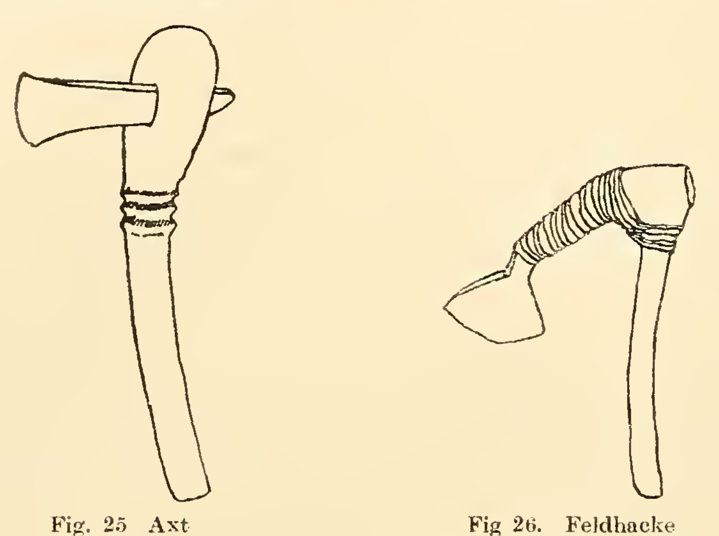


Fig. 25 Axt

Fig 26. Feldhacke

Das Dolchmesser einheimischer Arbeit ist ein einfaches Eisenblatt, das in der Mitte etwas dicker ist als an den Seiten und mit einem messerartigen Dorn im hölzernen Heft steckt. Es wird in einer einfachen Scheide aus Holz oder ungegerbtem Leder getragen. Viel häufiger sieht man heute das überall beim Wanderhändler käufliche Messer der Haussa, auch eine Art Dolch, der aber in einer gut gearbeiteten Scheide aus gegerbtem Leder steckt. Hier zieht der Tikar das eingeführte Gerät dem einheimischen durchaus vor.

Eine eigenartige und schöne Waffe ist das kurze Hauschwert (*ndsĕ*); es zeigt keinerlei Verwandtschaft mit den Schwertern der Fulla oder der Wute, die länger, schmäler und ganz gerade sind. Hingegen gleicht das Tikarschwert dem der Bamum, Bali und Bansso. Es zeigt eine eigentümlich geschwungene Form, dicht am Griff breit, zur Mitte schmaler werdend und am Ende wieder breit ausladend, häufig noch breiter als oben (Tafel 19). Die untere, gerade Kante ist ein wenig nach innen gebogen. Als Stichwaffe kann dies Schwert also garnicht benutzt werden, nur als Hiebwaffe; dazu eignet es sich allerdings ganz vorzüglich, denn das breit ausladende Ende gibt dem Schlag, der von oben geführt wird, eine bedeutende Wucht. Am breiten Blatt der Klinge sitzt oben ein schmälerer Teil, der in einer dornartigen Spitze endigt; damit wird das Schwert in den kurzen Holzgriff gebohrt. Ab und an wird der Holzgriff mit Bronzedraht umwickelt. Das Schwert ist in der Mitte etwas dicker als an den beiden scharfen Schneiden. Um das Gewicht auszugleichen muß die Verjüngung nach beiden Seiten dieselbe sein: sie wird durch streifenweises Ausschmieden mit Hammer und Stemmeisen erreicht. Die Ränder dieser Streifen bleiben als flacherhabene Riefen stehn; an ihrem der Schwertform genau angepaßten Verlauf erkennt man die Genauigkeit der Arbeit. Schwerter werden stets beiderseits mit Ziselierung geschmückt, einem Streifen in der Mittelachse und an den obern

und unteren Kanten. Zeigt die Form des Schwertes eine doppelte Biegung in der Mitte, so wird dieser mittlere Teil mit einem besonderen, breiten Schmuckband versehen. Zum Vergleich geben wir (Tafel 19 rechts) ein aus Bronze hergestelltes Bamumschwert, das nur als Schmuckstück getragen und wohl nie zum Kampf oder zu irgend einer Arbeit benutzt wurde, während die abgebildeten Tikarwaffen reichliche Spuren des Gebrauchs im Kampf oder bei der Arbeit zeigen.

Speerspitzen und Pfeilspitzen (Tafel 17 Nr. 4, 7, 13 und Tafel 18 Nr. 2) fertigt der Tikar heute genau nach der Art des Wute, doch ohne die vielfachen schönen Verzierungen, die der Wute gerade an den Speerspitzen anbringt; als einzigen Schmuck kennt der Tikar hier die Spiralkante. Er schmiedet den Hals unmittelbar unter der geflügelten Schärfe in vier scharfen Kanten aus, macht diesen Teil dann noch einmal glühend und dreht ihn einmal um sich selber, so daß die vorher geraden Kanten als parallele Spiralen um den Hals herumlaufen. Die hohle Tülle wird noch durch einige eingehämmerte Linien verziert, schließlich fest um den Schaft geschlagen und mit einem Eisenstift befestigt. Durchaus eigen ist dem Tikar der nagelartig spitze Speer zum Fischstechen (*sölekong*), dessen äußerste Spitze glatt und scharf, weiter unten aber vierkantig und an jeder Kante mit vielen scharfen Widerhäkchen versehen ist (Tafel 17 Nr. 12). Jeder Speer wird am Ende des Schaftes mit einem mehrfachen eisernen Spiralring (Tafel 17 Nr. 11) beschwert, der ihm beim Wurf das genügende Gewicht gibt.

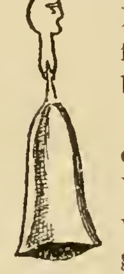


Fig. 27 Eisenglocke

Auch zu Schmuck wird Eisen verarbeitet: Armringe der verschiedensten Art (Tafel 18 Nr. 4) werden daraus hergestellt, doch ist ihre Verbreitung nicht so allgemein wie bei den Wute. Als Lehngut von den Wute haben wir sicherlich das an einem Ring um die Hand getragene Messer (*nam*) zu betrachten, dessen Kante der Wute zum Bogenspannen benutzt (Tafel 18 Nr. 3). Der Tikar braucht das *nam* nur als Messer, als Stichwaffe, die besonders beliebt ist, weil man sie nie von der Hand verliert, auch wenn man die Hand zu andrer Tätigkeit benutzt. Früher ließ jeder, der ein *nam* beim Schmied bestellte, die Weite des Ringes seiner Hand anmessen, damit das Messer vollkommen fest saß. Der Griff des *nam* wird stets mit Mustern zisеliert, ab und an auch die Klinge. Lehngut von den Fulla ist das kleine, sehr scharfe Rasiermesser (Tafel 18 Nr. 5), das Tikar wie Wute übernommen haben und jetzt selber herstellen. Die Klinge ist leicht gerundet; als Scheide dienen zwei Holztäfelchen, um die eine ganz dünne Eisenplatte gelegt ist.

Als Kultureigentum des Tikar aber dürfen wir wohl die eiserne, klöppellose Glocke ansehen, zu deren Herstellung zwei dreieckige Platten zur Höhlung gewölbt und an den Kanten zu einer abstehenden Naht zusammengeschweißt werden (Fig. 27). Die in eine Spitze ausgezogene Glocke ist in den Holzgriff gebohrt, der manchmal geschnitzt ist; mit einem Holzstab — seltener einem Eisenstab — wird die Glocke von außen angeschlagen; ihre Form gleicht der der Toten- oder Kriegsglocke in den Ländern westlich des Mbam.



Eiserne Hauschwerter (ndse) in geflochtenen Scheiden (ēpandse) M 818, 819, 820, 1238; rechts Bronze-Schwert aus Bamum M 840

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Gelbguß

Wann und wie der Gelbguß in Tikar bekannt geworden ist, entzieht sich heute unsrer Kenntnis. Die Tikar selber sagen: „Immer haben es in Tikar zwei oder drei alte Männer gekonnt". Aber daß eine Technik, die in Benin viel höher ausgebildet ist und sich über weite Gebiete des tropischen Afrika verbreitet hat, gerade in einem Lande autochthon sein soll, in dem weder Kupfer noch Zinn vorkommt, dürfen wir kaum annehmen. Auch zeigen Arbeit und Ornamentik der Tikar-Bronzen Verwandtschaft mit Arbeiten von Völkern des Sudan, die wir in Tibati kaufen konnten, deren genauer Herstellungsort aber nicht festzustellen war. Andrerseits besteht kein Zweifel, daß die Völker des westlichen Kameruner Grashochlandes, vor allem die Bamum, den Gelbguß von den Tikar übernommen haben, und von ihnen wieder ihre nördlichen und westlichen Nachbarn. Alle Stämme im Norden und Westen von Bamum bezeichnen Bamum als das Ausgangsland ihrer Bronze-Technik; die Bamum wiederum wissen noch genau, daß die aus Tikar eingewanderte Herrenschicht die Kenntnis des Gelbgusses mitgebracht hat, wie uns Njoja mehr als einmal versicherte[1].

Das zur Herstellung von Bronze notwendige Kupfer und Zinn soll in früheren Jahren aus ganz verschiedenen Ländern gekommen sein, Zinn habe man von Norden, Kupfer von Südosten bekommen[2]. Aber Weg und Art dieses frühern Handels sind heute ganz unbekannt. Das Material sei in Stücken oder als Kupferdraht eingeführt worden. Die angegebenen Himmelsrichtungen lassen die Vermutung zu, daß schon früh aus den Kupfergebieten des Kongo (vielleicht aus dem heutigen Katanga ?) Kupfer durch Zwischenhandel so weit nach Norden gelangt ist. Das Zinn dürfte aus den alten Zinngruben von Bautschi in Nord-Nigerien stammen. Doch wird heute in Tikar nur noch alte Bronze eingeschmolzen und neu verarbeitet, meist wohl Bronze europäischen Ursprungs[3], von Patronenhülsen, Scharnieren, Schlössern. Die geringe Güte dieses Materials verursacht den allmählichen Verfall der Gelbguß-Technik.

In Njua bot sich uns eine Gelegenheit, den Gelbgießer bei der Arbeit zu beobachten; er goß in verlorener Form. Das Metall wird in kleine Stücke von $^1/_2$ cm Dicke zerschlagen und in ein kleines, sehr fest gebranntes, kugelförmiges Tontöpfchen mit enger Öffnung getan (Fig. 28a). Das Modell wird in Wachs geformt. Soll der zu gießende Gegenstand hohl werden, bildet ein der Höhlung entsprechendes, fest gebranntes Tonstück den Kern des Modells. Um an massiven Gegenständen, wie Armreifen, Metall zu sparen, werden auch sie häufig um einen Tonkern gegossen, der vollkommen mit Wachs überzogen ist, also nach dem Guß in dem fertigen Metallgegenstand bleibt. Das in unserm Beisein hergestellte Stück war ein Pfeifenkopf. Als Höhlungskern lag ein gebrannter Tonkolben in winkeliger Form für Kopf und Rohransatz bereit, ebenso das Wachs, das durch Ausschmelzen in einer Tonscherbe von allen schmutzigen Bestandteilen gereinigt wird, die auf dem flüssigen Wachs schwimmen und abgeschöpft oder

[1] Vergl. 1. Teil, S. 16 u. 17.
[2] Vergl. Morgen, Kamerun. S. 200.
[3] Vergl. 1. Teil, S. 27 und 28.

abgeblasen werden können. Das so gewonnene reine Wachs ist vollkommen geschmeidig und läßt sich in ganz dünne Platten auskneten, ja fadendünn ausrollen. Die Finger befeuchtet der Arbeiter ab und an mit heißem Wasser; als Unterlage dient ein Stück glatte Kürbisschale. Eine dünne Wachsplatte wird um den Tonkern gelegt und mit einem Spachtel aus Raphiaholz ganz glatt gestrichen, bis keine Naht oder Unebenheit mehr zu sehen ist. Auf diese Wachsunterlage werden die aus den Wachsfäden frei geformten Ornamente, wie Schnüre, Zöpfe, Spiralen, Zickzacklinien, Flechtmuster aufgeklebt. Mehrfach kehrt als Motiv die in zwei Halbkreise zerschnittene Spirale wieder, deren beide Rundungen gegeneinander gekehrt werden. Ab und an werden auch Muster in die Wachsplatte eingeritzt, doch fast nur bei Stücken, die augenscheinlich die Zeichen geringerer Arbeit tragen. Manchmal werden dicke Wachsfäden aufgelegt, die mit dem Spachtel quer gekerbt werden. Größere Verzierungen oder abstehende Teile, wie die Henkel bei Glocken, flügelähnliche Griffe oder die gleichfalls als Handgriff dienenden schnurrigen Vogelgestalten an Pfeifen werden ganz aus Wachs modelliert und auf die Grundform geklebt. Ist das Wachsmodell fertig vorbereitet, wird es mit einer dicken Schicht aus einem Gemisch von frischem Ton und Pferdemist umhüllt und durch eine Tonröhre mit der unteren Öffnung des Gefäßes mit den Metallstückchen verbunden (Fig. 28 b und c). Eine 2 cm dicke Tonschicht umgibt noch einmal das kleine Tongefäß und die Verbindungsröhre und hält Öffnung auf Öffnung fest (Fig. 28 d). Das Ganze wird von außen mit Holzkohle eingerieben und am Feuer getrocknet.

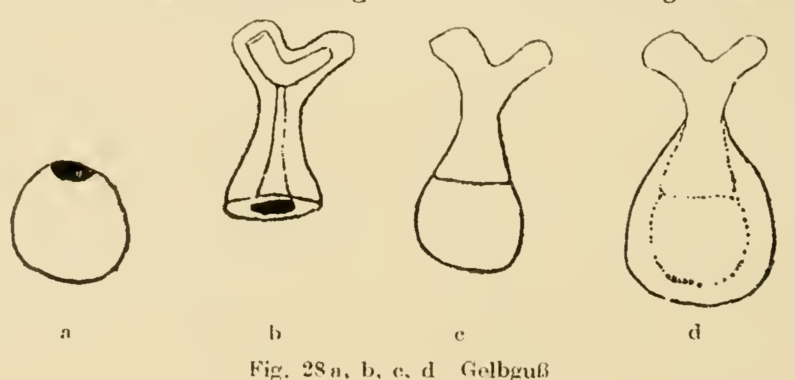


Fig. 28 a, b, c, d Gelbguß

Jetzt wird das Stück — das Töpfchen unten, das Modell oben — in ein starkes Holzkohlenfeuer gebracht, das durch lebhaftes Anfachen ständig in größter Glut gehalten wird. In der starken Hitze verflüchtet sich zunächst der Pferdemist, die Tonhülle des Modells wird porös und nimmt das schmelzende Wachs auf; an die Stelle des Wachses tritt ein genau seiner Form entsprechender Hohlraum. Ist nach Verlauf einiger Zeit auch das Metall völlig geschmolzen, faßt der Gelbgießer das Gußstück mit einer angefeuchteten Zange aus frischem Holz und dreht es rasch um. Das flüssige Metall fließt sogleich durch die verbindende Röhre in die vom Wachs ganz freie Hohlform, bei guter Beschaffenheit und genügender Flüssigkeit alle ihre feinen und feinsten Hohlräume genau nachbildend. Sobald der Gelbgießer annehmen kann, daß die Hohlform mit Metall ausgefüllt ist, wird das Gußstück mit Wasser bespritzt und dann sofort mit dem Hammer zerschlagen;

nach Aussage des Gießers trennen sich Metall und Tonhülle leichter von einander, wenn beide noch heiß sind. Der letzte Rest des Metalles, der in der verbindenden Röhre sitzt, wird — gleichfalls noch heiß — von der fertigen Bronze abgestemmt und durch Schaben und Klopfen wird das vollendete Stück von allen anhaftenden Tonteilchen und dem Tonkern befreit. Natürlich gelingt manchmal der Guß nicht, die Hohlform ist nicht vollkommen ausgefüllt oder das Metall in der Röhre stecken geblieben. Dann zerklopft und reinigt der Gelbgießer das Metall wieder und beginnt sein Werk von Neuem.

Der Gelbguß steht in höchstem Ansehen, wer ihn versteht, gilt als Künstler und überragt weit den gewöhnlichen Schmied. Der Häuptling behandelt den Gelbgießer besonders freundlich, damit er für die von ihm bestellten Stücke nur schöne Muster ersinnt und so sorgfältig wie möglich arbeitet. Früher hat jeder große Häuptling seine Ehre darein gesetzt, einen geschickten Gelbgießer in seiner Umgebung zu haben, der Geschenke und Ehrengaben herstellen mußte, die der Häuptling seinen Edelleuten gab. Damals scheint alles, was gegossen wurde, dem Häuptling gehört zu haben — eine Sitte, die heute noch in Bamum gilt; auch allein der Häuptling durfte Bronzesachen verschenken. Heute aber kann sich jeder, der das Metall dazu auftreibt, vom Gelbgießer bedienen lassen.

In Tikar wurden aus Bronze durch Gelbguß hergestellt: Glocken, Tabakpfeifen und Pfeifenköpfe, Armringe, Fingerringe, Schmuck-Anhänger, auch als Amulett getragen, Amulett-Behälter, Fläschchen für Schminke oder Parfum.

Glocken werden heute nicht mehr hergestellt. Diese großen Stücke mit der weiten Höhlung sind wahrscheinlich sehr schwer zu gießen und daher mit dem Niedergang der Technik und der künstlerischen Phantasie zuerst verschwunden. Wir haben alle Glocken, die uns angeboten wurden, gekauft, alle sind hier abgebildet. Doch sind wir überzeugt, daß noch viele andre sehr schöne in den Gehöften der Edelleute verborgen sind, denn gerade die reichsten und vornehmsten Edeln, denen am Verdienst durch den Verkauf ihres kostbaren Besitzes nichts liegt, werden ihre schönsten Glocken zurückbehalten haben. Ist doch die Glocke das Abzeichen des Edelmannes, das er am Schwertgehänge trägt. Ihre Form, die eine Quaste nachahmt (Tafel 20 Abb. III Nr. 3), kann die Vermutung wecken, daß die am Schwertgehänge getragene Glocke der Quaste aus dem Schwertschmuck des Edelmannes im islamischen Sudan nachgebildet ist. In Tibati beobachteten wir, wie einem auf Reisen gehenden vornehmen Mbum ein Sklave voranging und eine Eisenglocke anschlug, um das Nahen des Edelmannes anzukündigen. Dem Lamido wurde stets eine Doppelglocke voran getragen. Der Gedanke, daß die beiden Abzeichen des Edelmannes, Glocke und Quaste, in einer Schwertglocke vereinigt werden können, mag bei der Ähnlichkeit der Form wohl einmal in einem Negerhirn entstanden sein. Ob diese Idee in Tikar heimisch ist, können wir nicht entscheiden, doch dürfen wir es als möglich annehmen, solange nicht in nördlichern, sudanischen Ländern, in denen Gelbguß und Schwertquaste heimisch sind, solche Schwertglocken gefunden werden. Die Bronzeglocken haben einen Klöppel aus Stein oder aus einer harten Palmnuß, der an einem Bastfaden durch ein Loch in der Mitte der obern Glockenschale gezogen wird. Da jede Glocke einen andern

Ton hat[1], ist es, bei dem feinen Ohr des Negers für Tonhöhen, wohl möglich, daß er von Weitem jeden Edelmann an seinem Glockenton erkennt.

Die Formen der Glocken zeigen reiche Variationen, von der eleganten, ganz schlanken und spitzen Form (Tafel 21 Abb. I Nr. 3—5) über die flachgedrückten (Tafel 20 Abb. II Nr. 2—4) und die schwere, unsern Kirchenglocken ähnliche (Tafel 20 Abb. I Nr. 4) bis zu der wuchtig breiten und doch immer harmonisch wirkenden Abart (Tafel 20 Abb. III Nr. 1). Keine Glocke gleicht der andern, jede ist einzigartig, ein Unikum, und immer wieder setzt die reiche Phantasie des Künstlers in Erstaunen. Besonders weisen wir auf die mittlere Glocke (Tafel 20 Abb. III Nr. 2) hin: die flachgedrückte Form mit den seitlich abstehenden Schweifungen zeigt deutlich die Anlehnung an das Vorbild der in Eisen geschmiedeten Glocke mit den beiden seitlich abstehenden Schweißnähten. Man erkennt an diesem Stück, wie der Gelbgießer Anregungen aufnahm und frei verarbeitete und so, ohne sich sklavisch an das anregende Vorbild zu halten, eine neue originelle Form schuf. Vielleicht ist die Schweißnaht bei den beiden Glocken (Tafel 20 Abb. II Nr. 3 und 4) zur bloßen Verzierung geworden.

Die Schmuck-Ornamente sind sparsam und sehr geschmackvoll verteilt. Man beachte (Tafel 21 Abb. I Nr. 5) die feine Wirkung der glatten Fläche gegenüber dem verzierten Rand und der reich gearbeiteten Spitze, die halbierte Spiralen schuppenartig überdecken; eine Schnur, die über den Henkel läuft, erscheint mehrfach um die oberste Spitze gewickelt. Reicher, aber ebenso geschmackvoll ornamentiert erscheint die schwer geformte Glocke (Tafel 21 Abb. I Nr. 1). Die halbierten Spiralen die, mit den Bogen gegen einander gekehrt, als Schmuckbänder zwischen kleinen Zackenkanten um die Glocke und oben auf dem Helm zum Henkel hin laufen, beweisen in ihrer Verteilung einen so sicheren künstlerischen Instinkt, daß man sie nur mit Bewunderung betrachten kann. Sehr feine, genaueste Ausführung, vorzügliches, schimmerndes Material, dessen Glanz durch Scheuern mit Sand oder Asche noch gehoben ist, stellen dies Stück besonders hoch.

Pfeifen werden heute noch aus Bronze hergestellt, wenigstens die Pfeifenköpfe, aber es sind nur noch kleine, kaum mehr künstlerische Erzeugnisse aus einem rauhen, körnigen Metall, das die Wachsformen nur unvollkommen und verschwommen wiedergibt. Von Genauigkeit und Sauberkeit, wie bei der zuletzt erwähnten Glocke, ist keine Rede mehr. Die alten Stücke (Tafel 22) zeigen gerade einen besondern Vorzug durch die Anbringung figürlich ausgestalteter Handhaben. Die Vogelgestalten als Pfeifengriffe sind die einzigen, plastisch ausmodellierten Stücke, die wir im Kunstgewerbe der Tikar beobachteten. Das Metall ist besonders fein und glänzend. Die Pfeifen bestehen stets aus zwei Teilen, dem Kopf und dem Rohr, verbunden durch ein kurzes Holzrohr, auf das sie beiderseits aufgesteckt sind. Die großen, reich verzierten Pfeifen stehen heute in noch höherem Ansehn als die Glocken, da sie seltener sind. Sie stammen alle aus Jakong und Njua; der alte Häuptling Ngambe besaß auch solche Pfeife, die er einem Europäer geschenkt haben soll, trotzdem sie als Häuptlingsabzeichen

[1] Vergl. die Ausführungen von W. Heinitz, S. 126.



I.

1. M 1213
2. M 1244
3. M 1209
4. M 1241

II.

1. M 1208
2. M 1211
3. M 1210
4. M 1214

III.

1. M 1234
2. M 1251
3. M 1200

Bronzeglocken

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

I.



1. 2. M 1212 3. M 1207 4. M 1252 5.

Bronzeglocken aus Tikar

II.



1. M 251 2. M 274 3. M 1215 4. M 841

Bronzeglocken aus Bamum *Bronzeschale*

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

galt; es ist uns bisher nicht gelungen, über ihren Verbleib etwas zu erfahren. Die Glocken aber stammen ebenso wie die großen, schön verzierten Armringe alle aus Ngambe; sie sind also wohl in der Mutterstadt des Ortes Ngambe, in Mboaga, gearbeitet und von dort mit ihren Besitzern nach Ngambe gewandert. Aus den Erzählungen der Leute von Jakong, Njua und Ngambe geht hervor, daß alle diese wertvollsten und schönsten Stücke in einer Zeit entstanden sind, als noch nicht Kriegszüge und Belagerungen der Leute von Tibati die Tikarstämme bedrückten, also spätestens in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Die Armringe (Tafel 23) stellen vielleicht die zierlichste und feinste Bronzearbeit der Tikar vor. Man betrachte darauf hin die vier großen Ringe (Nr. 1—4), von denen besonders der am weitesten links (Nr. 1) wie Spitzenwerk anmutet. Das verschlungene Schnurmuster ist von einer überraschenden Grazie in Erfindung und peinlich genauer Ausführung. Im Wachsmodell war augenscheinlich das Muster in Wachsfäden direkt auf den Tonkern gelegt, ohne Unterlage einer vollständigen Wachsplatte. Es bedurfte besonderer Geschicklichkeit beim Gießen, damit die feinen, nur durch enge Kanäle verbundenen Hohlräume sämtlich so vollkommen mit dem Metall ausgefüllt wurden. Der Tonkern ist nachträglich mit kleinen, spitzen Werkzeugen herausgebohrt und -gemeißelt worden. Klobiger und nicht ganz so sauber in der Ausführung ist das zweite, aus lauter Ringen zusammengesetzte Hohl-Armband. Das dritte und vierte zeigen wieder einen andern Typus durch den mitten aufsitzenden spitzen Buckel; auch diese beiden Armringe sind hohl, der eine (Nr. 3) beiderseits mit einem fein modellierten Büffelkopf geziert[1]. Gleichfalls hohl, aber schon viel gröber ist der Armring Nr. 5; Nr. 6 ist eine noch viel plumpere Variation: ein dicker Ring ist erst mit einer Wachsplatte überzogen, und darauf erst sind die Schnurlinien in Wachsfäden gelegt; der Tonkern ist hier im Innern des Ringes geblieben und macht ihn sehr schwer. Leichte, aber sehr geschmackvolle Arbeiten stellen die Ringe Nr. 9—12 vor, die alle aus sehr hellem, schimmerndem Metall hergestellt sind; saubere, glatte Flächen mit ganz geringem Zierrat zeichnen diese Stücke aus vor einem Erzeugnis neueren Datums (Nr. 15), das, aus schlechtem Metall gefertigt, in seiner Überladenheit häßlich wirkt. Ganz augenscheinlich bilden die vier Armringe (Nr. 17—20) den Übergang zwischen jenen schlanken, glatten Ringen und dem einen überladenen; sie zeigen zuerst das Motiv der abstehenden Schnur-Ösen und das Durcheinanderschlingen verschiedener Streifen und Schnüre. Doch ist die Ausführung hier noch gut und sauber, wenn auch schon etwas klobiger als an den frühern feinen Arbeiten. Wir glauben aus der ganz verschiedenen Phantasie und Auffassung, die bei den einzelnen Gruppen von Armringen zu beobachten ist, auf mindestens vier verschiedene Köpfe und Hände schließen zu dürfen. Der begabteste und geschickteste hat vielleicht zuerst das schwere, massive Armband (Nr. 6) gebildet, darauf ist er auf die Idee gekommen, die alle Zierate tragende und verbindende Wachsplatte fortzulassen und den Tonkern zu entfernen; sobald einmal diese Befreiung geschehen war, konnten sich die schönen Ringe Nr. 1—4 daraus entwickeln. Ebenso zeigen die vier schlichten

[1] Wie der Tikar den Armring trägt, zeigt Nr. 21 auf derselben Tafel.

Ringe (Nr. 9—12) die gleiche Hand, auch den schlichten, hübschen Fingerring (Nr. 8) und die sieben gleichen, dünnen, nur ganz leicht verzierten Armringe (Nr. 7) darf man ihr vielleicht zuschreiben. Aber ein vollkommen andrer Geist spricht aus den vier schweren Ringen (Nr. 17—20), die auch dadurch schon ein ganz andres Aussehen gewinnen, daß — scheinbar mit Absicht — roter Ton in allen Vertiefungen haftet, was mit der goldigen Bronze zusammen dem Ganzen eine eigenartig warme Färbung verleiht. Der häßlich überladene Armring (Nr. 15) schließlich mag von einem Gelbgießer stammen, der sich ohne viel Geschmack an allen möglichen Stücken versucht hat. Das Fläschchen (Nr. 14), das wir mit dem Armring zugleich erwarben, zeigt genau das gleiche Metall und dieselbe plumpe Überladenheit. Demselben Gelbgießer ist vielleicht auch der Amulett-Anhänger (Nr. 16) zuzuschreiben, doch ist Geschmack und Hand nicht so deutlich zu erkennen. Die glatten, hellglänzenden kleinen Anhänger (Nr. 13), die zu mehreren auf einer Schnur aufgereiht getragen werden, weisen am ehesten auf Ähnlichkeit mit den schlichten hellen Bronzereifen (Nr. 9—12) hin. Bei den Glocken sind solche Ähnlichkeiten und Unterschiede der Qualität und des Stils, die auf verschiedene Verfertiger hinweisen, nicht so deutlich zu erkennen; wir unterlassen daher den Versuch, sie in derselben Weise in Gruppen einzureihen.

Es ist an dieser Stelle wohl am Platz, auch einen Blick auf das benachbarte Bamum zu werfen, das von Tikar den Gelbguß übernommen hat. Zunächst springt die Ähnlichkeit ins Auge, daß auch dort Glocken, Pfeifen, Ringe aus Bronze gegossen werden, die Herstellung von Steigbügeln und andern Sattelteilen aber, die weiter im Norden, in Adamaua oder erst im Gebiet des Tschad geübt wird, trotz der zahlreichen Pferde, die in Bamum gehalten werden, nicht versucht ist, obwohl Vorbilder genug nach Bamum kommen. Dann aber zeigen auch die einzelnen Stücke, besonders in ihrer Ornamentierung, große Ähnlichkeit mit den Tikar-Bronzen (Tafel 21 Abb. II Nr. 1 u. 2). Noch reizvoller ist es, der Entwicklung nachzuspüren, die die Bronze-Technik nahm, als sie von einem andern Volksstamm mit ganz andrer materieller Kultur aufgenommen wurde. Die Bamum hatten bis dahin — ebenso wie ihre westlichen Nachbarn — als künstlerisches und kunstgewerbliches Ausdrucksmittel die Holzschnitzerei, in der sie es zu bedeutender Vollkommenheit gebracht haben. Tiergestalten, menschliche Köpfe und menschliche Gestalten waren und sind ihre Motive; der Gelbguß in Bamum greift diese Motive auf und verarbeitet sie in verschiedener Weise. In der Ornamentik sehen wir auf einer der Bamumglocken (Tafel 21 Abb. II Nr. 3) das in Bamum überall auftretende Eidechsenmotiv. Ein langes, wundervoll gearbeitetes Bronze-Rohr einer Tabakpfeife (Nr. 249 unsrer Sammlung) zeigt eine Reihe menschlicher Köpfe in stark stilisierter Form. Am eigenartigsten aber ist wohl das große Pfeifenrohr im Berliner Museum für Völkerkunde (Nr. III C 25931), das vier menschliche Figuren über einander, genau in der Art der aus Holz geschnitzten Hausbalken trägt. Doch sind, wahrscheinlich aus Mangel an Metall, diese Figuren nicht ganz ausgeführt, sondern gewissermaßen skeletthaft stilisiert, eine höchst originelle Lösung des schwierigen Vorwurfs; die Beine sind stark verkürzt, Beine und Rücken in durchbrochener Arbeit, ebenso die Haare, die Köpfe sind sehr groß. Daß die



Armringe und Schmuckstücke aus Bronze

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Bamum auch andre ihrer heimischen Geräte in die Bronze-Technik übertragen, zeigt die — in Ditam im Tikar-Land gekaufte, aber aus Bamum stammende — Trinkschale (Tafel 21 Abb. II Nr. 4), die in der Ornamentierung noch durchaus an Tikarmotiven festhält, als Ganzes aber das in Bamum übliche Trinkgefäß aus Kürbisschale genau nachbildet, einen Vorwurf, der dem Tikar ganz fremd ist.

Um sehr große Gegenstände, zu deren Herstellung in Gelbguß nicht genug Material vorhanden ist, ganz in dem schönen Schimmer der Bronze zu sehen oder auch um kleinen, an sich wertlosen Stücken diesen Glanz zu verleihen, überzieht der Bamum aus Holz geschnitzte Stücke mit einer ganz dünnen Bronzeschicht. Der Kopf einer Tanzmaske bildet ein Beispiel dafür; auch geschnitzte Stopfen für Kürbisflaschen sahen wir so verziert. Über diese Technik konnten wir nichts erfahren. Doch ist anzunehmen, daß das Metall zunächst in Platten gegossen und dann ganz dünn ausgehämmert wird.

Geistige Kultur

Gemeinschaft

Name

Die Tikar bezeichnen sich selbst als *tikāli*. Fragt man sie nach dem Ursprung von Geräten oder von Sitten, so antworten sie „*tikāli*", um sie als ihr ethnisches Eigentum zu bezeichnen. Ihr Land bezeichneten sie uns als *mă tikāli*, den einzelnen Mann als *tikālidong*. Da uns die Kenntnis der Sprache fehlte, konnten wir über den Sinn des *dong*, *ndong* oder *medong*, nach dem wir bei mehreren Leuten fragten, keine Klarheit gewinnen. *ndong* deckt sich aber mit dem Namen, den in Koelles Polyglotta Africana die Tikar führen[1].

Familie

Jugend: Die engste und festeste Gemeinschaft, die den Tikar umschließt, ist die Familie, der feste Familienverband bestimmt das Leben des Kindes. Den Vater nennt das Tikarkind *tschiē*, die Mutter *mjiē* oder auch *mŏ*, was hauptsächlich die Ausdrucksweise kleiner Kinder ist, von manchen aber auch später beibehalten wird. Wenn sie ab und an den Vater auch *băbă* nennen, so ist dies Wort wahrscheinlich von den Fulla entlehnt, bei denen wir es — im Gehöft des Lamido von Tibati — aus dem Mund seines kleinen Sohnes hörten. Die Autorität der Eltern entscheidet in allen Fragen, und diese Autorität reicht in die reifen Mannesjahre hinauf. Solange der Vater lebt, schuldet das Kind ihm Gehorsam und Ehrfurcht. Dafür trifft den Vater aber auch die volle moralische Verantwortung für das Tun und Lassen seines Kindes im spätern Leben. Der Vater soll sein Kind durch Strafe und Belohnung so erziehen, daß es den Ansprüchen, die soziale und staatliche Gemeinschaft stellen, genügt; wenn ein alter Vater die Macht des Häuptlings gegen einen unbotmäßigen erwachsenen Sohn anrufen wollte, würde sein Verlangen mit der Begründung abgelehnt: warum hast du ihn nicht mehr geschlagen, als er noch klein war? Lieber läßt der Alte, dem selbst die Kraft dazu fehlt, den Sohn durch andre Leute fangen und binden, prügelt ihn dann oder läßt ihn gefesselt, mit einem Klotz am Bein, einige Tage hungern. Eine andre Strafe als körperliche Züchtigung weiß der Vater nicht anzuwenden, er teilt sie für moralische Fehler, wie Faulheit, Diebstahl, Streitsucht aus, aber auch für Ungeschicklichkeit beim Erlernen der täglichen Arbeiten und der technischen Fertigkeiten, in denen jeder Vater seinen Sohn unterweist. Tüchtige Arbeitsleistungen werden mit

[1] Auf diese Übereinstimmung hat uns B. Ankermann freundlichst hingewiesen.

kleinen Geschenken belohnt, wie Leckerbissen, Schmuckstücken oder eigenen kleinen Geräten und Waffen, meist wohl in der Form und nach dem Grundsatz: je besser der Knabe die Arbeiten des Mannes auszuführen versteht, um so mehr ist er berechtigt, all die Vorteile reichlicherer Nahrung, besserer Kleidung und Bewaffnung des Mannes zu teilen.

Wie der Vater die Erziehung des Sohnes, leitet die Mutter die Erziehung der Tochter, um deren Aufwachsen, Tun und Lassen als Kind sich der Vater kaum kümmert. Jeder nimmt als selbstverständlich an, eine gute und tüchtige Frau werde ebensolche Töchter haben, und die erwachsene Tochter habe all die häuslichen Fertigkeiten gelernt und verstehe sie, um derentwillen man ihre Mutter schätze.

Knaben wie Mädchen erlernen alle zum Leben notwendigen Arbeiten halb im Spiel. Die Kinder treiben sich nicht tagaus tagein mit ihren Kameraden nur im Dorf und auf den Feldern herum; man sieht sie häufig bei den Erwachsenen, wo sie sich fröhlich an deren Arbeiten beteiligen. Daß jemals mehr von ihnen verlangt würde, als sie gut zu leisten im Stand sind, ist völlig ausgeschlossen bei dem bescheidenen Maß von Arbeit, das schon der erwachsene Tikar für gewöhnlich tut, und bei der zärtlichen Liebe, mit der er für seine Kinder besorgt ist. Auf den Gesichtern der Kinder spiegelt sich auch nicht Unlust oder Müdigkeit, wenn sie hinter den Erwachsenen mit einem Korb voll Feldfrüchten, einer Kürbisflasche voll Wasser oder einem Bündelchen Holz nach Haus gehn, eher ein lebhafter Stolz, daß sie es den Großen gleichzutun vermögen.

Im Kindesalter wohnen und schlafen Töchter wie Söhne im Hause der Mutter; werden die Knaben größer, regt sich der Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit, der von den Eltern als berechtigt anerkannt wird, so lockert sich die Bindung des Familienlebens für einige Jahre, man gewährt den jungen Burschen ein ungebundenes Leben, bis sie sich selber Familie und Hausstand gründen. Gern begibt sich der Jüngling eine Weile in die Gefolgschaft eines Häuptlings oder Großmannes, dessen Ehre und Ansehen einen Hofstaat verlangen. Botengänge und andre kleine Dienste sind seine Arbeit, Jagd und Trinkgelage seine Vergnügungen: er schläft irgendwo im Häuptlingsgehöft und findet seine Nahrung hier oder dort bei den Häuptlingsweibern, denen er dafür bei ihren häuslichen Arbeiten hilft oder sonst kleine Gefälligkeiten erweist. In neuerer Zeit sucht sich der junge Tikar auch gern Arbeit beim Europäer, dauernd oder nur ab und an als Träger oder Arbeiter. Jedenfalls aber scheint es nicht für passend zu gelten, daß sich ein junger Bursche, der über 14 Jahre alt ist, dauernd aus der Küche seiner Mutter nährt; Sitte und eigener Unabhängigkeitsdrang fordern, daß er anfängt, selbst für sich zu sorgen. Natürlich kehrt er von Zeit zu Zeit in das elterliche Gehöft zurück, aber nur noch als herzlich begrüßter Gast.

Die Sitte, daß sich mehrere heranwachsende Burschen zusammentun, um sich ein gemeinsames Haus zu bauen, stirbt mehr und mehr aus. Nur in wenigen Dörfern fanden wir noch das durch seine Bauart sofort in die Augen fallende Junggesellenhaus, eine Hütte mit rechteckigem Grundriß und Giebeldach, deren Inneres in mehrere Kammern abgeteilt ist, für jeden Bewohner eine. Vielleicht trägt zum Verschwinden dieser Sitte die Arbeit für den Europäer bei mit ihrem

raschen Verdienst, der dem Heimgekehrten für längere Zeit ein bequemes Leben sichert.

Im Kreise seiner jugendlichen Freunde findet auch der junge Mann Belehrung und Führung, wenn die Geschlechtsreife eintritt. Erzählt er seinem älteren Vertrauten, daß ihn geschlechtliche Träume oder Pollutionen beunruhigen, sagt ihm dieser, daß „seine Zeit gekommen sei", und rät ihm oder vermittelt ihm wohl auch den Geschlechtsverkehr mit einem der Mädchen oder der ehelos lebenden Weiber des Dorfes. Eine gewisse Zeit solch freien geschlechtlichen Lebens gilt als selbstverständlich; auch der reiche Großmann läßt sie seinen Sohn durchmachen und gibt ihm erst nach etwa zwei Jahren eine Frau. Natürlich bedeuten diese jungen Männer, wenn sie etwas älter und geriebener werden, eine Gefahr für den Harem des Häuptlings oder Großmannes; unzählige Streitigkeiten erwachsen daraus, und noch manche andre Schäden, besonders Geschlechtskrankheiten, sind die Folge.

Auch die Mädchen haben volle geschlechtliche Freiheit, sobald sie herangewachsen sind: kommt ein junges Mädchen in das mannbare Alter, gewinnt sie auch für den Vater erhöhtes Interesse, denn jeder junge Mann, der sich ihr, auch nur vorübergehend, zu nähern wünscht, wirbt mit Geschenken um sie und bezahlt den Verkehr mit weitern Geschenken, die natürlich der ganzen Familie zu gute kommen. Der Vater räumt der Tochter wohl eine eigene Hütte oder einen eigenen Schlafraum ein oder sucht für sie eine Unterkunft im größern Gehöft eines Freundes; unbehelligt kann das Mädchen so mit einem oder auch mit mehreren Liebhabern verkehren. Ihr öffentliches Ansehen und ihr Ruf leiden durchaus nicht darunter, auch die Geburt eines Kindes schädigt ihre Stellung nicht.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß unehelich geborene Kinder dauernd bei der Mutter bleiben, auch wenn sie später einen andern Mann heiratet. Der wirkliche Vater ist dem Kinde wie jedem andern wohlbekannt. Während aber in der Ehe geborene Kinder unter allen Umständen zum Hause des Vaters gehören, bleiben die unehelichen stets im Hause der Mutter, was auch ihr Schicksal sei. Trotzdem folgen sie dem Totem ihres Vaters.

Ehe: Haben sich ein junger Mann und ein Mädchen in solch freiem Verhältnis kennen gelernt und sind einander lieb geworden, so beschließen sie, bei einander zu bleiben, sich zu heiraten. Die Sitte verlangt, daß der werbende Mann dem Vater des Mädchens Geschenke gibt: ein Stück Stoff, Palmöl, Salz, auch wohl Vieh, durchschnittlich im Wert von 20—40 M., gegenüber den Preisen, die in andern Teilen Kameruns für Weiber gezahlt werden, so wenig, daß man kaum von einem wirklichen Kauf sprechen kann. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Tatsache, daß in ärmern Familien und bei gegenseitigem Einverständnis des jungen Paares auch wohl ganz von einem Geschenk abgesehen werden kann. Es wird aber von dem jungen Mann erwartet, daß er später allmählich die Geschenke nachholt, sobald er dazu im Stande ist, ohne daß sich daraus ein rechtlicher Anspruch herleitet. Auch bietet der junge Mann seine Hilfe bei der Feldarbeit an, die vom Vater gern angenommen wird. So kommen die meisten Ehen der Hörigen einfach und natürlich zu Stande.

Der junge Mann spricht zuerst mit dem Vater des erwachsenen Mädchens

und gibt ihm die Werbegeschenke; will ihn aber das Mädchen nicht, so erhält er seine Geschenke zurück, ein Zwang wird auf das Mädchen nicht ausgeübt. Häufig werden die Mädchen schon im Kindesalter von ihren Eltern einem Mann versprochen, der gleich bei diesem Verspruch das Werbegeschenk, jetzt möglichst wertvoll, geben muß. Dafür geben die Eltern gewissermaßen die Verpflichtung ein, die Tochter dem Werber unberührt bis zur Ehe zu erhalten: sie wird vollzogen, sobald das Mädchen mannbar ist. In diesem Falle steht der Tochter ein Recht der Weigerung nicht zu. Da bei so früher Bindung das Mädchen sehr jung heiratet, liegt wohl in den meisten Fällen kaum eine andre Neigung vor. Die Männer, die so lange im Voraus die Werbegeschenke gaben — auf die Gefahr hin, daß das Mädchen stirbt, ehe es erwachsen ist —, sind meist reich und angesehen; die Aussicht, in die Familie eines Großmannes oder gar eines Häuptlings aufgenommen zu werden als Weib des Alten oder eines seiner Söhne, für die so frühe Verlobungen oft geschlossen werden, ist so verlockend, daß Weigerungen der Mädchen selten vorkommen mögen.

Später gefällt den jungen Weibern das Leben in dem großen Harem eines alten Mannes oft wenig. Sie nehmen sich dann junge Männer des Dorfes als Liebhaber. Aber gleich hier sei gesagt, daß es die Werbung um kleine Mädchen den Häuptlingen ermöglicht, eine große Zahl ganz junger Weiber in ihrem Harem zu halten und sie der freien Liebe und der Ehe mit jungen Männern des Stammes zu entziehen. Ihre Macht und Gewalttätigkeit geht manchmal so weit, daß sie jedes hübsche Mädchen für sich beanspruchen und auch gegen ihren Willen dem Liebhaber wegnehmen. Der alte Häuptling Fonga von Ngambe hatte in seinem Gehöft viele Dutzend junger Weiber; aus Furcht vor ihm wagten die Eltern keinen Widerspruch. So entsteht in manchen Orten der ungesunde Zustand, daß junge, kräftige Männer, die wohl in der Lage wären, die Werbegeschenke aufzubringen und mit einer Frau eine gesunde, zahlreiche Nachkommenschaft zu erzeugen, einfach keine Frau bekommen, sondern auf Liebesverhältnisse mit Ehefrauen oder auf freie Liebe mit ehelos lebenden geschiedenen Frauen angewiesen sind, deren Gunst sie mit andern teilen müssen.

Junge Männer heiraten frühestens mit 18 Jahren, Mädchen mit 14 bis 15 Jahren. Als Ehehindernis gilt nur all zu nahe Verwandtschaft: Geschwister und Geschwisterkinder dürfen sich nicht heiraten, sonst bilden weder Verwandtschaft noch gleiches Totem oder Standesunterschiede ein Ehehindernis.

Die Ehe wird ohne jede Zeremonie geschlossen. An einem verabredeten Abend bringt die Mutter das Mädchen in das Haus des Mannes. Nachdem es einige Nächte dort zugebracht, geht es zu seinen Eltern zurück und bittet sie, nun das Hochzeitessen zu richten, das also eine Feier der vollzogenen ehelichen Vereinigung ist. Das Essen, zu dem auch Vieh geschlachtet wird, bringen die Eltern der jungen Frau in das Elternhaus des Mannes, wo beide Familien zusammen feiern und schmausen, bis alle Speisen und das reichlich gebraute Hirsebier vertilgt sind. Nach Verlauf einer Woche lädt die junge Frau noch einmal alle Teilnehmer am Hochzeitschmaus zu sich zu einem Trinkgelage, sich so als Hausfrau im Kreis der Verwandten und Freunde einführend. Eine sehr feine und reizende Sitte schien uns der Freundschaftsdienst, den der jungen Frau ein ihr nahe

stehendes Mädchen erweist: sie begleitet sie die ersten paar Tage in das Haus des Mannes, um ihr während dieser Zeit jede Arbeit abzunehmen. Man mag das als ein Symbol dafür betrachten, daß jede Ehe eine Neigungsehe sein soll, in der die junge Frau ihr erstes Glück ungestört genießen darf, oder dafür, daß das Mädchen unberührt in die Ehe treten soll und durch den erstmalig vollzogenen Geschlechtsakt körperlich angegriffen ist — Voraussetzungen, die allerdings nicht immer zutreffen; jedenfalls fügt diese freundliche Sitte dem Bild einer Tikarhochzeit einen sympathischen Zug hinzu. Der Ehemann zeigt sich für diesen Dienst mit Dank und Geschenken — meist Palmöl — erkenntlich. Auch verlangt die Sitte, daß einige Tage nach der Hochzeit der junge Ehemann mit seinen Freunden auf dem Acker des Schwiegervaters erscheint und alle zusammen dort ein tüchtiges Stück roden und hacken.

Die Ehe verpflichtet die Frau zu unbedingter Treue; ihr Ehebruch gibt dem Mann das Recht, sie und den Liebhaber zu verprügeln und außerdem von ihm eine Buße (bis zu 4 Stück, das sind 24 m Stoff) zu fordern. Der als Liebhaber von Häuptlingsweibern Ertappte wurde früher sogar getötet, während die Frauen auch hier mit einer Tracht Prügel davon kamen, es sei denn, daß sie sich häufig vergingen, was der Häuptling schließlich auch mit dem Tode bestrafte. Übrigens gilt die Ehe als öffentlich-rechtliche Institution, so daß der Ehebrecher nicht nur dem beleidigten Ehemann, sondern auch dem Häuptling Strafe zahlen muß wegen Übertretung eines Gesetzes. Will eine Frau nicht von Liebschaften und ehelicher Untreue lassen, und wird mehrfach dabei ertappt, so schickt sie der Mann kurzerhand ihrem Vater zurück. Seine Geschenke scheint er allerdings nicht zurückfordern zu können. Wir erlebten zwei solche Fälle. Mbatu, der Sohn eines reichen Edelmannes aus Ngambe, wurde unser Diener. Seine junge Frau begleitete die Karawane und hielt es alle paar Tage mit einem andern aus unsrer Dienerschaft. Nach drei Wochen schickte Mbatu das junge Weib seinem Vater, der sie ihm gegeben hatte, zurück und ließ ihm sagen, er wolle lieber keine Frau als eine so liederliche; ob der Vater sie in seinen eigenen Harem nahm oder ihren Eltern zurückgab, erfuhren wir nicht. Im zweiten Fall hatte sich der junge, sehr vornehme Edelmann Wambo aus Njua neben seiner ersten Frau noch eine ganz junge zweite genommen, die beste Tänzerin und augenscheinlich das begehrteste Mädchen des Dorfes. Sie wollte aber ihr vorher geführtes, abwechslungsreiches Liebesleben nicht aufgeben und hatte eine Liebschaft nach der andern. Wambo jagte sie fort und sprach nur mit der größten Verachtung von ihr. In beiden Fällen handelte es sich allerdings um reiche Edelleute, von denen der eine schon eine Frau hatte, der andre mit Hilfe seines Vaters sicher bald eine neue bekommen konnte. Ob ein einfacher Mann seine Frau so fortschicken würde, erscheint uns recht zweifelhaft und noch unsicherer, ob er dann wieder eine finden würde.

In Jakong tragen noch heute die Häuptlingsweiber eine Art Keuschheitsgürtel, einen dünnen, langen Streifen Raphiaholzes, wie er auch zum Korbflechten benutzt wird; er wird zwischen den Schenkeln durchgezogen und vorn und hinten mit einem Knoten an der Schnur der Fransenschürze befestigt. Bei Frauen, die geboren hatten, war der Streifen rot gefärbt, bei den andern weiß. Die Leute behaupteten, nur der Häuptling könne den Knoten in einer bestimmten Art schlin-

gen, und nur er könne erkennen, ob er gelöst worden sei. Das hielt aber gerade diese Weiber gar nicht von ganz öffentlichem, schamlosem Ehebruch ab, um so mehr da den Häuptling Krankheit am Geschlechtsverkehr hinderte.

Im allgemeinen ist die eheliche Treue der Weiber sehr gering, Tag für Tag hört man in einem größeren Dorf von Streitigkeiten wegen behaupteten oder bewiesenen Ehebruchs. Die Moral ist auch so tief gesunken, daß — trotz der theoretischen Forderung der ehelichen Treue — in Wirklichkeit der Ehebruch als ziemlich natürlich angesehen wird. Jüdee aus Njua stellte uns seine alten, eisgrauen Eltern vor; nach den Geschwistern befragt, berichtete er, daß seine Mutter sechs Kinder habe, die drei ältesten von ihrem Ehemann, das vierte von einem andern Mann und das jüngste von dem Häuptling von Lomonji. Dies jüngste, ein hübscher junger Bursche wurde uns mit besonderm Stolz von Jüdee und seiner Mutter gezeigt, die Alte schlug sich dabei mit herausfordernder Miene auf die Brust, augenscheinlich sehr eingebildet darauf, daß sie als ältere Frau noch das Gefallen eines Häuptlings gefunden; der Ehemann sah verlegen und beschämt zur Seite. Daß es auch Ausnahmen von der heute fast allgemein laxen Moral gibt, erfuhren wir gleichfalls in Njua. Die erste Frau des schon erwähnten Edelmannes Wambo wurde von ihrem Mann wie auch von andern aus Njua stammenden Leuten besonders gerühmt; vor der Ehe sei ihr jetziger Gatte ihr einziger Liebhaber gewesen, und seit der Heirat habe sie sich nie mit einem andern abgegeben, „sie sieht keinen andern an," lautete der Ausspruch unsrer Leute, die sie alle mit Ehrfurcht und Hochachtung behandelten. Daß andrerseits die Moral unter dem Einfluß der wandernden Karawanen und des gesteigerten Trägerverkehrs immer tiefer sinkt, beweisen die Verhältnisse in den großen Dörfern an den Hauptstraßen. Gegen Bezahlung liefern die Männer hier den Durchreisenden ihre eigenen Weiber aus; so entsteht schließlich schmutzigstes Zuhältertum.

Nur der Ehebruch mit den Häuptlingsweibern ist auch heute noch mit gewissen Fährlichkeiten verbunden wegen der Macht und Strafgewalt des Häuptlings. Seine Weiber vermeiden es möglichst, sich ertappen zu lassen, um sich nicht Gunst und Geschenke des Häuptlings zu verscherzen. Die große Zahl schöner junger Weiber im Häuptlingsgehöft lockt aber gerade die unverheirateten jungen Männer an, und die Weiber lassen sich um so eher zum Ehebruch bereit finden, als der Häuptling, häufig alt oder impotent, garnicht im Stande ist, die vielen Frauen geschlechtlich zu befriedigen. Aus den Reden unsrer Leute konnten wir schließen, daß uneheliche Schwangerschaft und zu ihrer Verheimlichung Abtreibung in den Häuptlingsgehöften gang und gäbe sei, Abkochung einer Baumrinde, als Trank eingenommen, soll als Mittel dienen; doch war es uns nicht möglich, die Rinde zu erhalten, niemand will zugeben, das Mittel zu einer Maßnahme zu kennen, die als Unrecht gilt, weil sie zur Verheimlichung eines Unrechts geschieht.

Die rechtliche Stellung des Mannes zur Ehe ist nicht eindeutig klar. Zwar herrscht überall Vielweiberei, aber es scheint doch der Grundsatz der Einehe zu gelten und auch vom Mann eheliche Treue verlangt zu werden. Denn unter allen Umständen ist die erste Frau eines Mannes seine Hauptfrau, alle folgenden können nie ihren Rang gewinnen, auch nicht durch das Gebot eines

Häuptlings, der wohl eine Lieblingsfrau zur „großen Frau" machen kann, sie aber nie seiner ersten rechtmäßigen Frau gleichzustellen vermag. Die Vielweiberei scheint also mehr eine Konzession zu sein, entstanden aus den geschlechtlichen Bedürfnissen des Mannes während der jahrelangen Stillzeit der Frau, in der sie für den Mann unantastbar ist. Daß ein unbedingtes Recht des Mannes auf Vielweiberei nicht besteht, geht daraus hervor, daß eifersüchtige Frauen den Mann verlassen und zu ihren Eltern zurückkehren, sobald er sich eine zweite Frau nimmt. Nicht einmal ein Spruch des Häuptlings scheint die Eltern zwingen zu können, die Frau zum Mann zurück zu schicken. Im ganzen wird ein solcher Fall aber immer eine Ausnahme sein, denn nur reiche Edelleute können mehrere Frauen halten; und das Leben in einem großen Gehöft bringt einer Frau zu viel Annehmlichkeiten und Vorteile, als daß sie es aus Eifersucht und ohne Forderung der öffentlichen Meinung aufgeben würde.

Die Frau tritt mit der Ehe in die Familie des Mannes ein, aber sie wird keineswegs Eigentum des Mannes. Behandelt er sie schlecht, schlägt er sie gar ohne Grund, kehrt sie zu ihren Eltern zurück, ohne daß eine Klage auf Rückkehr oder Schadenersatz Erfolg hätte. Im allgemeinen ist eine Ehescheidung mit ihren rechtlichen Folgen, besonders der Möglichkeit rechtmäßiger Wiederverheiratung der Frau, ebenso leicht wie die Heirat. Prügeleien und Klagen, Rechtsstreitigkeiten und neuerdings auch förmliche Prozesse um Weiber vor dem europäischen Beamten nehmen im Leben des Tikar einen breiten Raum ein; kaum einer, der nicht im Lauf seines Lebens mehrfach in Weiberhändel verwickelt gewesen wäre. Eine Frau verliert durch die Ehescheidung kaum an Ansehen, es sei denn, daß sie ihre Ehemänner gar zu häufig wechselt. Ihre Familie nimmt sie auch immer gern wieder auf, in Erwartung der Geschenke, die sie durch Liebschaften oder durch eine neue Heirat ins Haus bringt.

Während der Ehe bleibt die Frau im Besitz ihres persönlichen Eigentums, das sie mit in die Ehe gebracht, in ihr als Geschenk erhalten oder sich durch Arbeit, besonders durch den Erlös ihrer Töpferei erworben hat. Das persönliche Eigentum der Frau besteht in Töpfen, Hausgerät, Bettstellen, Körben, Matten, Netzen, Kleidern und Schmucksachen. Vieh gehört nicht dazu, nicht einmal die Hühner gehören ihr.

Hat die Ehe Bestand und endet sie erst durch den Tod des Mannes, so tritt die Frau nicht in ihre Familie zurück; sie bleibt in der Familie des verstorbenen Gatten, geht zunächst in das Gehöft seines Bruders oder Vetters, wo sie ganz nach ihrem Gefallen leben kann. In den meisten Fällen wird sie im Lauf der Zeit mit dem Bruder oder Vetter des verstorbenen Gatten in eheliche Gemeinschaft treten und seine Frau werden. Ist sie schon älter, so sorgen ihre Kinder oder, falls sie keine hat, andre Verwandte des Mannes für sie, es kommt kaum vor, daß sie darauf angewiesen ist, bei ihren Verwandten um Aufnahme bitten zu müssen. Der Familiensinn und das Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber Gliedern der Familie ist zu ausgeprägt, als daß eine alte Frau nicht bis zu ihrem Tode freundlich versorgt würde.

Ehelos lebende Frauen oder geschlechtliche Abstinenz kennt der Tikar nicht. Geschlechtsleben ist ihm eben so notwendig wie Essen; und wie man aus prak-

tischen Gründen dem Essen eine Ordnung gegebeu hat, so dem Geschlechtsleben in der Ehe. In den Augen des Tikar ist überhaupt der Geschlechtsverkehr — mehr noch als das Gebären von Kindern — der Daseinszweck der Frau. Unsre Erzählung, daß es in Europa ehelos und ohne Geschlechtsverkehr lebende Frauen gäbe, rief den staunenden Ausruf hervor: *some woman stop for nothing?*

Kein Höriger, Freier oder Edelmann kann seine Frau einem andern Mann schenken oder verkaufen: keine Frau würde sich das von ihrem Mann gefallen lassen. Nur der Häuptling hat das Recht, Frauen zu verschenken, und mancher macht ausgiebig Gebrauch davon, um durch das Verschenken einer Frau, deren er vielleicht im Augenblick gerade überdrüssig ist, tüchtige junge Männer aus andern Stamm bei sich ansässig zu machen und seiner Volkszahl und Wehrkraft zu gewinnen. So gewann während unsrer Anwesenheit in Tikar der Häuptling von Njua zwei tüchtige Ngambeleute, die in ihrer Heimat kein Weib bekommen konnten, weil der Häuptling jedes Mädchen für sich beanspruchte. Andrerseits wurde uns von dem 1907 abgesetzten jungen Häuptling Njansi von Ngambe erzählt, daß er wohl einsah, er könne den vielen jungen Weibern, die er um seines Ansehens willen haben mußte oder geerbt hatte, nicht genügend Kinder verschaffen. Er lud darum junge, kräftige Männer ein und schickte sie zu den Weibern, damit sie sie schwängerten. War das geschehen, konnte der junge Mann, mit Dank und Gaben beschenkt, wieder heimgehn. Ab und an gab ihm Njansi sogar die Frau zu eigen, wenn die beiden besondere Neigung zu einander gefaßt hatten. Das Kind aber beanspruchte er stets als sein Eigentum.

Arbeitsteilung: Die Pflichten der Frau sind die der Hausfrau, etwa ähnlich denen unsrer Bauerfrauen; neben dem eigentlichen Hauswesen liegt ihnen ein Teil der Landwirtschaft ob, ebenso die Pflege der Tiere, soweit davon überhaupt die Rede sein kann[1]. Doch wird nicht, wie bei vielen andern Stämmen West-Afrikas die Leistung aller Feldarbeit von der Frau verlangt[2]. Vielmehr herrscht eine regelrechte und sehr ausgeprägte Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau, bei der dem Mann die schwere und körperlich anstrengende Arbeit zufällt: Roden und Hacken des Ackers — in waldigem Gebiet wirklich schwere Arbeit — Säen und Pflanzen, feldweises Schlagen der Hirse. Natürlich ist auch die gelegentliche Beschaffung von Nahrung durch Jagd Sache des Mannes. Die Natur des Landes, Art und Höhe der Wirtschaft bringen es mit sich, daß es sich bei den Arbeiten des Mannes nicht um eine ganz regelmäßige Tätigkeit handelt, die jeden Tag ein annähernd gleiches Maß von Arbeit erfordert, sondern um einen Wechsel zwischen arbeitsreicher Zeit und süßem Nichtstun. Die Feldarbeit der Frau beschränkt sich auf Hilfe bei der Aussaat und bei der großen Hirseernte, auf selbständige Unterhaltung eines kleinen Gemüse- und Gewürzgartens[3], im übrigen auf das Hereinschaffen der zur täglichen Nahrung notwendigen Feldfrüchte. Auch das Holen des Holzes von den draußen durch den Mann gefällten Bäumen ist ihre Sache. Die Bereitung von drei Mahlzeiten täglich

[1] Vergl. Band II, S. 65.
[2] Ebenda S. 63—64.
[3] Ebenda Tafel 17.

und alle damit verbundenen Nebenarbeiten geben der Tätigkeit der Frau eine große Regelmäßigkeit; sie hat jahraus, jahrein ein bestimmtes, nicht übermäßig großes Tagewerk vor sich, das nur ab und an, zur Saat- und Erntezeit, größer wird. Wir hatten den Eindruck, daß die Tikar-Frauen ihre häuslichen Pflichten im allgemeinen gut erfüllen. Wir sind, ohne erwartet zu sein, in zahlreiche Hütten eingetreten und haben sie ausnahmslos sauber und ordentlich gefunden.

Mehr als die ihr zukommende Arbeit aber tut die Frau unter keinen Umständen; auch unter besondern äußern Verhältnissen läßt sie sich nicht darauf ein, die Arbeit des Mannes zu übernehmen. Wenn der Mann zur Zeit des Rodens und Bestellens krank oder abwesend ist — auf Arbeit beim Weißen, wie es heute schon oft vorkommt —, fällt es ihr nicht ein, seine schwere Arbeit zu tun; übernimmt sie kein Verwandter, bleibt der Acker unbestellt. Diese fest gewurzelte Anschauung, daß schwere Arbeit nicht Frauensache ist, bringt es auch mit sich, daß sich nur der Edelmann mehrere oder gar viele Weiber halten kann. Ein einzelner Freier oder Höriger ist gar nicht im Stande, für mehrere Frauen und ihre Kinder genug Ackerland urbar zu machen. Dem Edelmann wird diese Arbeit durch seine Hörigen abgenommen, über je mehr Hörige er gebietet, eine um so größere Ackerfläche kann er für seine vielen Frauen roden und hacken lassen, deren Zahl also in einem gewissen Verhältnis zur Ackerfläche stehen muß.

In kleinen Familien, wo Mann und Frau in Einehe leben, bewohnen sie mit ihren Kindern eine Hütte, im Gehöft eines Edelmannes hat jede Frau ihre eigene Hütte und ihren gesonderten Haushalt für sich und ihre Kinder. Der Mann hat dann auch eine Hütte für sich allein, abwechselnd versorgen ihn die Frauen mit Essen, das sie bei sich gekocht haben. Je nach Laune ruft er die eine oder die andre Frau zum geschlechtlichen Umgang in seine Hütte.

Geburt: Die Geburt eines Kindes ruft in jeder Familie große Freude hervor und wird sorgfältig vorbereitet. Der Schwangeren wird besondere Aufmerksamkeit und zärtliche Fürsorge zu Teil, besonders von den Angehörigen des Mannes, einmal weil sie ja selbst durch die Ehe in seine Familie eingetreten ist, vor allem aber, weil das zu erwartende Kind der Familie des Vaters angehört und seine Verwandten darum jede für das Kind nötige Arbeit zu verrichten haben. Die Schwangere steht unter strengen Speiseverboten, damit Körper und Geist des Kindes nicht geschädigt werden. Sie darf kein Affenfleisch essen, ja nicht einmal einen toten Affen sehen, sonst kommt das Kind mit einem Affenkopf zur Welt. Ebenso ist Leopardenfleisch verboten, sonst wird das Kind bös und hochmütig und kennt nicht Ehrfurcht vor Edelleuten und Häuptling. Darum fällt auch das Fleisch eines vom Leopard getöteten Tieres unter das Speiseverbot. Der Genuß von Ziegenfleisch würde den Verstand des Kindes schädigen, ebensowenig darf die Frau das Fleisch eines welsartigen Fisches essen, damit das Kind nicht kahlköpfig wird.

Der Vorgang der Geburt ist nach Recht und Sitte Geheimnis der Frauen. Nie darf ein Mann dabei zugegen sein; der Ehemann wird erst gerufen, nachdem das Neugeborene gewaschen und die Frau frisch gebettet ist. Selbst wenn die Frau während oder gleich nach der Entbindung stirbt, wird der Mann nicht gerufen,

um bei ihrem Sterben zugegen zu sein. Natürlich behält die Frau die Geheimnisse der Geburt nicht für sich, sondern erzählt ihrem Mann ausführlich und anschaulich davon, was sie um so eher vermag, als sie ja auch als Hebammen-Schülerin mehreren Geburten beiwohnen muß. Auf diese Weise haben wir Einzelheiten über den Geburtsvorgang von unsern verheirateten Leuten erkundet; da wir aber der Tikarsprache nicht mächtig waren, konnten wir mit keiner Frau unmittelbar reden, den Dolmetschern verweigerten sie jede Auskunft.

Ein so erfreuliches Ereignis jede normale Geburt ist, so schreckhaft erscheint dem Tikar die Geburt von Zwillingen. Bleiben Zwillinge am Leben und wachsen heran, traut man ihnen alles Unglück zu; doch herrscht im allgemeinen der Glaube, daß sie sterben müssen, daß aber ihre Geburt wie ihr Tod ein böses Vorzeichen für die Familie, ja für das ganze Dorf sei. Man wagt auch nicht, sie im Dorf zu bestatten. Wir fanden zwischen Lomondji und Wawue, mitten zwischen Gras und Gebüsch der Savanne, an einer Weggabelung ein solches Zwillingsgrab: auf einem kleinen Erdhügel war ein Stein aufgerichtet, davor ein Topf[1] mit durchgeschlagenem Boden gestellt, zu beiden Seiten daumenstarke Grashalme eingesteckt, oben daran weiße Hühnerfedern. Unser Führer sagte uns, das sei geschehen zum Zeichen, daß der Vater auch diese Kinder nicht vergessen habe; ob diese Erklärung zutrifft, scheint uns aber zweifelhaft.

Den Söhnen gibt der Vater, den Töchtern die Mutter den Namen, sobald sie eine Woche alt sind; alle Verwandten und Freunde werden dazu geladen, hören den Namen und gehn ohne weitere Festlichkeiten wieder von dannen.

Hier folgen Namen von Männern, soweit wir sie gesammelt oder den Zähllisten der Station Joko entnommen haben:

Mbo, Bëu, Wogal, Banga, Ngadde, Mußa, Ngambe, Fonga, Laki, Monkan, Donga, Ngagu, Mongong, Moga, Mobette, Mbandum, Ndomba, Manßa, Nda, Woimbli, Sangse, Mohonga, Wudjo, Mangbla(ng), Bito, Wegua, Ndëu, Mombodji, Moaser, Ndo, Sumba (Sumwang), Laner (Lader ?), Mascho, Koander, Huange, Woia, Nganji, Tijom, Njeba, Magan, Wumkoan, Sonchon, Nunka, Jembila, Kinang, Jabu, Buga, Mbatu, Nowuda, Jebung, Mbijong, Wogo, Ntok, Njansi, Jüdee, Sima, Awabang, Njangua, Maso, Njassi, Dije, Mbilag, Sanda, Tonde, Mbuluka, Mankang, Njassu, Jengba, Mobage, Wambo, Moschingbe, Mondji.

Männer und Frauen scheinen großenteils dieselben Namen zu tragen, wie z. B. Mbatu, Ntok; wir hörten als besondere Frauen-Namen: Adju und Nsō.

Familienverband: Ein sehr starkes Familiengefühl verbindet alle Glieder einer Familie, auch einer weitläufigen Gehöft-Gemeinschaft. Jedes Kind betrachtet alle Frauen seines Vaters als seine Mütter, es macht aber den Unterschied zwischen „Mutter“, und „Mutter, die mich gebar.“ Die steht ihm am nächsten, doch ist auch jede andre Frau der Anhänglichkeit aller Kinder des Vaters gewiß und erfährt im Alter von ihnen allen dieselbe Hilfe und Freundlichkeit, wie die eigene Mutter. Ja dies Familiengefühl reicht über jede Beziehung hinaus, die aus Blutsverwandtschaft oder Verschwägerung folgt. Der Tikarbursche

[1] Vergl. S. 67, 85.

Sima aus Ngambe, einer unsrer Träger, ist der uneheliche Sohn eines Weibes aus Ngambe und eines Mannes aus Jakong, seine Mutter heiratet später einen Mann aus Ngambe, der den Jungen mit bei sich aufnimmt. Dieser Mann hat noch eine zweite Frau, die selber keine Kinder hat. Als Simas Stiefvater längst gestorben war, erkrankt diese zweite Frau und braucht die Hilfe eines Zauberarztes. Sima bezahlt für die alte Frau, mit der er garnicht verwandt oder verschwägert ist, das im Voraus zu entrichtende halbe Honorar, im Betrag von 10.— M., trotzdem es mehr als die Hälfte seines Lohnes ausmacht; er verspricht, auch die andre Hälfte zu zahlen, wenn die Alte gesund wird.

Mit Ausnahme unehelicher Kinder, die der Mutter verbleiben, gehören die Kinder unbedingt dem Vater. Wird die Ehe der Eltern geschieden, solange das Kind gestillt wird, bleibt es vorläufig bei der Mutter; sobald es aber einigermaßen selbständig geworden ist, muß es die Mutter dem Vater abliefern.

In der Häuptlingsfamilie gelten nur die Kinder als zur eigentlichen Familie gehörig, da sie eines Blutes mit dem Häuptling sind; die Weiber haben eine geringere Stellung als Kinder und Geschwister des Häuptlings. Auch werden auf der Begräbnisstätte eines Häuptlings nur die noch unselbständigen Häuptlingskinder mit bestattet, die Weiber sind dieser Ehre nicht teilhaftig,. Die erwachsenen Geschwister des Häuptlings haben die Stellung eines besonders vornehmen Edelmannes, ihre Leiche wird entsprechend ehrenvoll bestattet.

Über die Kinderzahl der Frauen können wir mit ziemlicher Sicherheit die Behauptung aufstellen: je mehr Frauen in einem Gehöft, um so weniger Kinder hat jede einzelne. Während uns nie eine in Einehe lebende Tikarfrau vorgekommen ist, die kinderlos geblieben wäre, wir im Gegenteil viele mit drei Kindern und mehrere mit fünf Kindern kennen lernten, im Altersunterschied von jeweils etwa vier Jahren, nimmt die Kinderzahl in genau dem Verhältnis ab, wie die Vielweiberei eines Mannes zunimmt[1]. Die Kinderlosigkeit der meisten Häuptlingsweiber beruht auf Krankheit als Folge von Abtreibung oder venerischer Ansteckung, großenteils aber auch auf dem Unvermögen des Mannes. Wie Njansi von Ngambe das Problem löste, haben wir oben gehört. Anders faßte es der Häuptling Wambai an: in seinem Harem hatte jede seiner sieben Frauen einen Säugling unter vier Jahren, zwei von ihnen noch ein größeres Kind, — alle von ihm. Im Gegensatz zu andern Häuptlingen war ihm sein Harem nicht nur Vergnügen und Luxus, er hatte sich vielmehr das Ziel gesetzt, die Bevölkerung der ihm unterstellten menschenarmen Landschaft nach Möglichkeit selbst zu vermehren: *I make man*, war sein bezeichnender Ausspruch.

Tod: Jeder Todesfall ist ein schreckhaftes und trauriges Ereignis für die ganze Familie. Mann, Frau, Kinder und Geschwister scheren sich Haare und Bart und reiben sich den Körper mit weißem Aschenbrei ein, der Mann für seine Frau drei Tage lang, die Frau für den Mann vier Tage, für Kinder einen Tag, für Brüder drei, für einen Freund einen Tag. Hat ein Häuptling sehr viele Weiber, so macht er sich diese Mühe nicht für eine jede, sondern nur für die Hauptfrau oder eine „große Frau". Pflicht der Witwe ist auch das Tragen eines weißen Tuches, und

[1] Genauere Angaben hierüber im Kapitel „Bevölkerungsbewegung", 2. Teil, S. 40—42

sei es noch so klein; sie trägt es höchstens ein Jahr. Am Todestag wird von den Angehörigen nichts gegessen. Sobald die Leiche erkaltet ist, wird sie begraben, höchstens warten die Hinterbliebenen einen Tag, damit ein etwa entfernt weilender Verwandter geholt werden kann. Der Tote wird in weißen Stoff gekleidet und so eingehüllt „wie man schläft", d. h. auch der Kopf wird verhüllt. Damit nichts von der schwarzen Haut aus dem spärlich vorhandenen Stoff heraussieht, werden die Füße zusammen und die Hände flach auf den Leib gebunden, darauf die Leiche in den Stoff eingenäht; nichts Schwarzes darf mehr zu sehen sein. In eine etwa 150 cm tiefe, mannslange Grube wird die Schlafmatte des Verstorbenen gelegt und die Leiche, auf der linken Seite liegend hineingebettet. Die Grube wird mit Erde zugeschüttet, ein etwa 30 cm hoher Hügel über dem Grab aufgehäuft, ein Stein und ein hart gebrannter, durchlöcherter Tontopf mit verziertem Rand darauf gesetzt. Das Loch im Topf soll nach Aussage unsrer Leute verhindern, daß er gestohlen wird. Wo Stein und verzierte Tonscherben zusammen vorkommen, wissen die Kinder des Verstorbenen auch noch nach Jahren, wenn die ganze Umgebung verändert ist, das Grab wieder zu finden[1]. Um das Grab möglichst lange unverändert zu erhalten, wird es im Hofraum des Gehöfts angelegt — nie innerhalb der Hütte. Sind die Verwandten des Verstorbenen arme, einfache Leute, die nur einzelne Hütten, kein umfriedetes Gehöft besitzen, bitten sie einen Reichen oder Edelmann, in seinem Gehöft das Grab herrichten zu dürfen, eine Bitte, der stets willfahrt wird. Das Grab wird in der Nähe der Hintertür des Hauses, im Gehöft des Edelmannes mehr in der Nähe des Zaunes angelegt. Eine Totenfeier der Familie findet nicht statt, der gewöhnliche Tote wird sang- und klanglos beerdigt. Die Totenfeiern für einen Edelmann, die Zeremonien beim Tod des Häuptlings werden an andrer Stelle behandelt[2].

Totemismus

Bei den Tikar finden wir eine Form des Totemismus, die wir als verhältnismäßig wenig ausgeprägt bezeichnen dürfen. Sie kennen weder den Begriff der nahen Blutsgemeinschaft aller Inhaber desselben Totems, die eine Ehe zwischen ihnen verbietet, noch glauben sie an einen engen körperlichen und geistigen Zusammenhang eines jeden Menschen mit einem ganz bestimmten Totemtier, der den gleichzeitigen Tod beider zur Folge hat, wie ihn Mansfeld[3] von den Stämmen des Kreuzflusses in Nord-Kamerun schildert. Unsre Tikar-Leute bezeichneten ihre Art des Totemismus mit dem Ausdruck: „jeder folgt (*follow*) einem Tier". Dies Tier hat einem Ahn eine Wohltat oder einen Dienst erwiesen und wird seitdem von allen Nachkommen verehrt. Jeder folgt im Totem seinem Vater, daher haben manchmal Kinder einer Mutter verschiedene Totemtiere, wenn sie von verschiedenen Männern gezeugt sind. Auch Töchter folgen dem Totem des Vaters und bleiben ihm bei der Heirat getreu, so haben Mutter und Kinder meist verschiedene Toteme. Angehörige des gleichen Totems dürfen sich heiraten, es besteht kein Eheverbot.

[1] Vergl. 2. Teil, S. 36, Anm. 6. [2] Vergl. S. 114ff.
[3] Mansfeld, Urwalddokumente, Berlin 1908, S. 220 ff.

Niemand darf sein Totemtier töten, aber das Totem tut seinem menschlichen Genossen auch nichts zu Leide. Tötet ein Mensch sein Totemtier aus Versehen, so läßt er es liegen, dann geschieht ihm nichts: tötet er es aber mit Absicht, wird er zur Strafe sehr krank, ißt er es gar, fallen ihm alle Zähne aus. Das Totemtier hilft heute aber keinem Menschen mehr[1], weder durch Schutz noch durch unmittelbare Unterstützung. Doch ruft einer sein Totem an, um die Wahrheit zu bezeugen: „mein Tier soll mich töten, wenn ich lüge". Hat er aber jetzt gelogen, tötet ihn sein Totemtier wirklich.

Der Totemglaube und der Glaube an die Fähigkeit einzelner Menschen, sich in Tiere zu verwandeln oder — genauer — ihren Geist und Willen in Tieren wirksam zu machen, greift lose in einander; doch gilt solche Fähigkeit als sehr selten. Wer sie besitzt und sich selber verwandeln kann, ist darin nicht einmal an sein Totem gebunden; verwandelt er seinen Geist aber in sein Totem und das Tier wird dann getötet, muß er sterben, während er bei der Verwandlung in ein beliebiges andres Tier nicht zu sterben braucht. Im Übrigen besteht — es sei noch einmal betont — kein Glaube an ein Doppeldasein von Mensch und Totemtier.

Erzählungen von der Entstehung verschiedener Toteme

Ein Mann galt als sehr furchtsam und wurde deshalb überall verlacht. Selbst als er sich verheiratete, sagte der Vater der Frau zu ihr: „Dein Mann ist ein rechter Feigling". Der Mann ging mit seiner Frau und andern Leuten in den Wald; sie legten sich hin und wollten schlafen. Da lief eine Giftschlange dem Mann über das Gesicht, er faßte zu und hielt sie in der Hand. Als das die andern Leute sahen, sagten sie: „Der ist wirklich kein Feigling, seht, er faßt die Giftschlange mit der Hand an." Später sagte der Mann zu seinen Kindern: „Tötet nie eine Giftschlange, sie hat den Leuten gezeigt, daß ich nicht feige bin". —

Ein Häuptling wurde von seinem Nachbarn mit Krieg überzogen, er mußte mit seinen Leuten fliehen. Da kam er an einen großen Fluß im Wald, der war viel zu breit und viel zu tief, als daß sie durchkonnten; sie mußten am Ufer bleiben, und der Feind kam näher und näher. Da erschienen zwei Riesenschlangen[2], verstrickten ihre Schwänze mit einander, und jede hakte sich mit dem Kopf an einem Baum an einem der beiden Ufer fest. Da konnte der Häuptling mit allen seinen Leuten über diese lebende Brücke fliehen; und als alle hinüber waren, verschwanden die Schlangen wieder im Wald. Da sagte der Häuptling zu allen seinen Kindern: „Tötet nie eine Riesenschlange, denn sie hat mich gerettet." — Von der Befolgung dieses Totemgesetzes erlebten wir einen Beweis: der Edelmann Wambo aus Njua, der aus dem Häuptlingsgeschlecht stammte, verscheuchte eine Riesenschlange, der wir auf dem Weg begegneten, mit leisem Zischen, indem er zugleich vorgab, das Gewehrfutteral, das er trug, nicht öffnen zu können; dies Zögern und das Zischen retteten die Schlange, ehe das Gewehr schußbereit war. —

[1] Vergl. Mansfeld a. a. O. S. 220.

[2] Vergl. Thorbecke. Die Tikar. Deutsche Kol.-Ztg. 1914. Nr. 18.

Ein Mann lag mit seinen Kindern und schlief; da kam eine Ratte und biß ihn in die Ferse. Er wachte auf; da sah er, daß auf dem Feld der Feind heranschlich. Schleunigst lief er mit seinen Kindern davon. Später sagte er zu ihnen: ,,Tötet nie eine Ratte, sie hat uns den Feind gezeigt". —

Ein Mann wollte ein Mädchen heiraten. Lange Zeit arbeitete er auf dem Feld ihres Vaters. Eines Abends gingen die beiden Männer zusammen nach Haus. An einer Stelle, wo es glitschig war, fiel der junge Mann hin. Da lachte ihn der Alte aus. Aber der junge hatte im Fallen ein Stachelschwein gegriffen, das hob er jetzt hoch und sagte: ,,Nein, ich bin nicht hingefallen, sondern ich wollte nur das Tier greifen." Das glaubte der Alte und gab ihm seine Tochter zur Frau. Später sagte der junge Mann zu seinen Kindern: ,,Tötet nie ein Stachelschwein, es hat mir beim Vater eurer Mutter geholfen". —

Ein Mann hatte beim Spiel Geld verloren und borgte bei einem andern. Als der es wiederhaben wollte, lief er in den Wald; aber der andre lief immer hinterher, um ihn zu fangen. Da war eine rote Antilope in der Nähe, die sprang dicht neben dem Flüchtling in den Busch. Der Verfolger blieb stehn und blickte nur nach der Antilope; unterdessen lief der andre weg. Er sagte zu seinen Kindern: ,,Tötet nie eine rote Antilope, sie hat mir geholfen." Die Leute töten die rote Antilope nicht und essen nie ihr Fleisch. —

Ein Mann floh im Krieg vor seinen Feinden. Da kam er an einen großen Haufen Blätter von der Art, die auf der einen Seite grün, auf der andern rot sind. In den Haufen kroch er hinein. Seine Feinde liefen vorüber, ohne ihn zu sehen. Seitdem ißt er nichts von einer Speise, in die dies Blatt als Gewürz getan ist, so wenig wie seine Kinder und Nachkommen. —

Ein Mann arbeitete auf eines andern Acker, weil er seine Tochter heiraten wollte. Eines Abends war er sehr hungrig, da zog er eine Yams-Knolle aus der Erde, um sie zu essen; als er sie zerbrach, saß eine Grille darin. In dem Augenblick kam der Besitzer des Feldes von hinten und rief: ,,Iß nichts von dem Yams, das Fufu kommt ja schon." Da schämte sich der junge Mann und sagte: ,,Ich wollte garnichts davon essen, ich hörte nur, daß eine Grille drin saß, die wollte ich für dich fangen." (Grillen gelten als Leckerbissen.) Der Alte bedankte sich sehr dafür. Der junge aber sagte zu seinen Kindern: ,,Tötet nie eine Grille, sie hat mir beim Vater meiner Frau geholfen".

Gesellschaft

Nach den Erzählungen unsrer Tikarleute war die soziale Gliederung des Volkes, die unter der deutschen Herrschaft bereits an Schärfe nachzulassen beginnt, streng und folgerichtig. Es schied sich in Edelleute, Freie, Hörige, Sklaven. Die Häuptlingsfamilie entstammt dem Kreis der Edeln, die Brüder des Häuptlings sind besonders hervorragende Edelleute. Mit der Würde des Edelm nnes ist der Besitz eines abseits vom Häuptlingsort liegenden Dorfes und einer Gefolgsmannschaft von Hörigen verbunden. Die Würde des Edelmannes vererbt sich auf den Bruder und immer wieder auf den Bruder, zuletzt auf einen Sohn des jüngsten Bruders, den dieser bestimmt. Die andern Söhne sind Freie, vornehme

Leute, aber ohne den Besitz von Dorf und Hörigen. Die Klasse der Freien wird also gebildet aus den nichterbenden Söhnen, den Agnaten der edlen Familien. Hat ein Edelmann keine Söhne, kann die Würde durch Erbschaft an einen entfernt verwandten Freien übergehn. Außer diesem erblichen Adel gibt es einen vom Häuptling verliehenen Adel, den er samt Dorfschaft und Hörigen an seine Günstlinge austeilt. Beim Tod eines solchen eingesetzten Edelmannes gibt der Häuptling Würde und Stellung einem andern Mann nach seiner Wahl: er schafft sich dadurch immer eine ihm unbedingt ergebene Gefolgschaft.

Die breite Masse des Volkes besteht aus den Hörigen, von denen je 3 bis 20 Männer einem Edelmann (*big man*) gehören. Das Hörigkeitsverhältnis ist aber keineswegs eine Leibeigenschaft, etwa im alten russischen Sinn; der Edelmann hat weder Gewalt über das Leben noch über das persönliche Eigentum des Hörigen, auch darf er ohne Erlaubnis des Häuptlings keinen Hörigen einem andern Edelmann zuweisen oder ihn gar als Sklaven an Stammes-Fremde verkaufen. Der Hörige schuldet seinem Herrn Dienstleistung in allen Arbeiten und Aufgaben des täglichen Lebens, vor allem beim Feldbau, bei der Jagd und beim Fischfang. Die Arbeitsteilung, die dem Mann die schwere Arbeit des Rodens und Hackens der Felder, das Schlagen der Hirse und des leeren Maisstrohs zuweist, gilt nicht für den Edelmann persönlich, für ihn übernehmen seine Hörigen diese Leistung. Ebensowenig helfen die Weiber des Edelmannes bei der Bestellarbeit oder bei der großen Hirseernte, auch das leisten die Hörigen für ihren Herrn. Dafür erhalten sie an den Arbeitstagen Essen von den Weibern des Edelmannes. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die Weiber und kleinen Kinder der Hörigen nicht gehalten sind, auch nur die geringste Arbeit, die kleinste Handreichung für den Herrn ihres Mannes oder Vaters zu tun; innerhalb seiner Familie ist der Hörige ganz selbständig, sein Herr hat ihm nichts hineinzureden. Auch darf er nach seinem Belieben heiraten und seine Hütte bauen; hat sich der Herr seine Ackerfläche gewählt, darf sich der Hörige sein Feld aussuchen, es bestellen und abernten, er braucht auch keinerlei Abgaben an den Edelmann zu leisten von seinen Feldfrüchten oder seinenTieren, deren Haltung sich nicht nur auf Hühner beschränkt, sondern sich ab und an auch auf Ziegen ausdehnt. Der Hörige kann sich daher außerhalb der vom Herrn beanspruchten Zeit andern Verdienst verschaffen, darf Eigentum an Geld, Vieh, Stoffen erwerben, ist also im allgemeinen recht günstig gestellt. Aber sich oder seine Kinder von der Hörigkeit zu befreien, ist ihm unmöglich, mit noch so großen Mitteln kann er sich weder frei kaufen noch in eine höhere Klasse emporsteigen. Aus eigener Kraft kann er nie aus der Kaste heraus, mag er noch so tüchtig sein, über noch so bedeutende, durch seiner Hände Arbeit erworbene Mittel verfügen. Einzig der Machtspruch des Häuptlings kann Hörige, die sich besonders auszeichnen oder seine Gunst gewinnen, zu Freien, ja sogar zu Edelleuten machen. Unter dem Einfluß der deutschen Herrschaft beginnt sich die Strenge des Abhängigkeitsverhältnisses zu lockern, geraten die Scheidemauern zwischen den Kasten allmählich ins Wanken. Wenn Hörige über ihren Herrn berechtigten Grund zur Klage haben — heute ein Recht, das früher nicht bestand —, wird der Häuptling lieber die Hörigen einem bessern Herrn zuweisen, als daß er es auf eine Beschwerde bei der Station gegen seinen Gefolgsmann oder gar gegen sich selbst ankommen ließe.

Als Sklave galt im allgemeinen nur der Kriegsgefangene; er konnte nach Belieben gekauft und verkauft werden und war mit seiner ganzen Familie so gut wie rechtlos. Doch verhängte der Häuptling auch als Strafe über manchen Verbrecher das Sklaventum, meist den Verkauf an den wandernden Sklavenhändler, den Haussa; für den Betroffenen das denkbar härteste Los. Die deutsche Herrschaft hat mit der Sklaverei so gut wie ganz aufgeräumt. Daher war auch nichts mehr über den Kaufpreis von Sklaven zu erfahren, weil niemand zugeben will, irgend etwas davon zu verstehen oder zu wissen; nur einmal hörten wir, daß in den ersten Zeiten des Handelsverkehrs mit den Haussa als Preis für einen erwachsenen Mann eine durchsichtige Glasflasche gegeben wurde, europäisches Erzeugnis, das vom Niger kam und als Wunderwerk bestaunt wurde.

Eheschließungen sind nicht an die Kaste gebunden, praktisch wird aber meist die Frau nur in eine höhere Kaste hinaufheiraten, selten in eine tiefere herunter; die Tochter des Edelmannes wird ihr bequemes Leben kaum aufgeben, um das viel mühsamere der Frau des Hörigen auf sich zu nehmen. Selbst im Haus eines Freien hat sie bei der Feldarbeit viel mehr zu helfen denn als ledige Tochter des Edelmannes. Höchstens mag einmal die Tochter eines Freien einen Hörigen heiraten, wenn sie ihm sehr zugetan ist, die wirtschaftlichen Verhältnisse sind ja hier kaum so verschieden wie zwischen Freiem und Edelmann.

Im allgemeinen scheint nur durch Verschuldung ein Mann seines Standes, seiner Kaste verlustig gehn zu können. Ist ein Freier einem andern Freien oder einem Edelmann so stark verschuldet, daß er nicht im Stande ist, die Schuld zu zahlen, so kann er durch Rechtsspruch dazu verurteilt werden, Höriger des Gläubigers zu werden. Der Edelmann wird immer durch Überlassung eines Hörigen — aber auch nur auf Rechtsspruch hin — seine Schulden begleichen können. Daß ein Edelmann so stark verschuldet wäre, daß er bereits alle seine Hörigen hätte abgeben müssen und schließlich selbst zum Hörigen geworden wäre, ist nach der Aussage unsrer Leute nie vorgekommen.

Zur Zeit der Kriege mit Tibati, also etwa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hat das Tikarvolk viele seiner Hörigen in die Sklaverei verloren. Als der Lamido nach einander die einzelnen Tikarstämme niederzwang, legte er ihnen bei der Unterwerfung jeweils eine große Tributzahlung an Sklaven auf. Bamkin mußte 1892 500 Sklaven liefern[1]. Weitere regelmäßige Sklavenlieferungen scheinen aber dem Tikarvolk nicht auferlegt worden zu sein.

Der Verkehr der Angehörigen ein und derselben und verschiedener Kasten prägt deutlich den Unterschied der Stände aus. Angehörige der gleichen Kaste begrüßen sich dadurch, daß sie einander die Hand auf Schulter, Brust oder Arm legen, auch sprechen sie laut und unbefangen mit einander. Der höher stehende aber wird begrüßt, indem man sich vor ihm auf den Boden niederläßt; die rechte Hand stützt sich dabei auf den Boden, der rechte Fuß ist unter das linke Knie gezogen, die linke Hand ruht in der Höhlung der beiden Oberschenkel. Die dabei gesprochene Gruß-Formel lautet: *la seb bienan*, zu gleich oder niedriger gestellten: *nakue*. Der besondre Gruß, den abhängige, unter-

[1] Morgen a. a. O. S. 281

worfene Häuptlinge ihrem Oberhäuptling darbringen, wird im nächsten Abschnitt erklärt.

Staat

Regierung: Das Volk der Tikar zerfällt heute in mehrere Staatsverbände[1], Bandam, Bamkin, Jakomekwe, Bengbeng, Lomonji, Njua, Jakong, Ngambe, Bukamba, Ditam, dazu die selbständige Dorfschaft Wambai. Volk und Grenzen dieser Staaten sind dauernd geworden durch die deutsche Herrschaft; vorher war ein beständiges Entstehen, Verschmelzen und Zerfallen solcher kleinerer oder größerer Staatsgebilde. Waren sie doch entstanden aus der Vereinigung mehrerer selbständiger Häuptlingsschaften unter einem Oberhäuptling; zusammengezwungen durch Krieg und Gewalt, wurden sie nur durch dauernde Machtwirkung zusammengehalten, ließ diese nach, zerfiel der Staat wieder in seine Bestandteile. Die unterworfenen Häuptlinge blieben Herren in ihrem Gebiet, als Unterhäuptlinge dem Sieger untertan. Aber der Oberhäuptling setzte nie den Unterworfenen ab, um einen seiner Günstlinge an seine Stelle zu bringen. Stirbt der Unterhäuptling eines natürlichen Todes, fällt er selbst in Kampf und Auflehnung, so folgt ihm doch stets der zur Nachfolge berechtigte Blutsverwandte als neuer Unterhäuptling. Die Häuptlingswürde genießt also scheinbar die Achtung einer übernatürlichen Einrichtung, die ein für allemal durch Blutsverwandtschaft gegeben ist. Auch der mächtigste Oberhäuptling ist nicht im Stande Häuptlinge zu ernennen, wie er etwa Edelleute ernennt. Der Unterhäuptling bezeugt dem Oberhäuptling bei jedem Zusammentreffen seine Unterwürfigkeit durch einen Gruß, der an den Augenblick gemahnt, als er oder sein Vorgänger besiegt um Gnade bat: er legt sich zu Füßen des Oberhäuptlings, die Füße auf ihn zu gerichtet, auf den Boden und hält die flach zusammengelegten Hände, die Fingerspitzen nach oben gerichtet, mit bittender Gebärde auf der Brust. Wir erlebten eine solche Begegnung in Bambu, als der Oberhäuptling Fonga von Ngambe dort durchreiste. Wir erfuhren dabei, daß der Vater des Häuptlings vom alten Oberhäuptling Ngambe, dem Oheim des Fonga, unterworfen wurde zu einer Zeit, als der jetzt etwa 45jährige Häuptling von Bambu 4—5 Jahre alt sein mochte. Noch nach so langer Zeit wurde zwischen den beiden Nachfolgern die Zeremonie ausgeübt.

Die Häuptlingswürde vererbt sich auf Bruder oder Sohn, je nach der Bestimmung des verstorbenen Häuptlings, der sie seinen Vertrauten unter den Edelleuten mitgeteilt hat. Von den Familienangehörigen selbst weiß keiner etwas über den künftigen Nachfolger. Auch wenn der bezeichnete Nachfolger den Edeln noch so unerwünscht ist, wird er zum Häuptling erklärt: man würde nicht wagen, sich dem Willen des Verstorbenen zu widersetzen, da nach herrschendem Glauben sein Geist lebt und im Volke wirksam bleibt[2]. Nach dem Tod des Häuptlings kommen alle Edelleute zusammen, unter ihnen natürlich auch die Angehörigen des Verstorbenen. Die in das Geheimnis der Nachfolge Eingeweihten sagen zu dem

[1] Vergl. „Politische Verhältnisse" 2. Teil. S. 22.
[2] Vergl. S. 84.

zum Häuptling Bestimmten: dein Vater ruft dich, geben ihm den Häuptlingsschmuck und setzen ihn auf den Häuptlingsstuhl, der auf einem Leopardenfell steht. Um Beunruhigung unter dem Volk zu vermeiden, wird übrigens jede Krankheit des Häuptlings ängstlich geheim gehalten, und wenn er stirbt, benachrichtigen manchmal seine Vertrauten den bestimmten Nachfolger in aller Stille. Erst wenn er auf den Stuhl gesetzt ist, ruft man nach und nach die andern Großen und sagt ihnen: der Häuptling ist krank, er will dich sprechen. Kommen sie dann einzeln ins Gehöft, wird jedem der Todesfall mitgeteilt, aber gleich die beruhigende Versicherung hinzugefügt: der neue Häuptling ist auch gut, du brauchst dich nicht zu fürchten.

Trotzdem sollen dann vor Schreck und Angst Selbstmorde vorkommen. So stürzte sich der Neffe des alten Häuptlings Ngambe von der Hängebrücke in den reißenden Kim, als er hörte, daß sein Oheim gestorben sei und sein Sohn Njansi Nachfolger geworden.

Ist der Häupling unerwartet eines frühen, plötzlichen Todes ohne Bestimmung über die Nachfolge gestorben, kommen die Großen zur Beratung zusammen; sie wählen im Geheimen den Nachfolger und berufen ihn. Herrscht Meinungsverschiedenheit, kann es zu heftigen Streitigkeiten, ja blutigen Kämpfen kommen. Die Sieger setzten dann ihren Erkorenen auf den Häuptlingsstuhl.

Bemerkenswert ist der Rechtsfall in der kleinen Unterhäuptlingsschaft Mandja in den hohen West-Ndomme, im Staat Ngambe. Der Unterhäuptling war ohne Bruder oder Sohn gestorben, der bezeichnete Erbe war der nächste Blutsverwandte, ein Schwestersohn des Verstorbenen mit Namen Mongong. Dieser Mongong war aber noch ein Knabe von etwa 13 Jahren. Da trat seine Mutter, die Schwester des Verstorbenen, die Regentschaft für ihn an, ohne daß ihr Mann, der noch am Leben war, irgend etwas in das Regiment hinein zu reden gehabt hätte. Der unmündige Sohn aber kam an den Hof des Oberhäuptlings, um dort „erzogen“ zu werden. Er trat als etwa 17jähriger Bursche in unsre Dienste und führte uns bei einem Besuch seines Dorfes seine Mutter stolz als „Häuptling“ vor. Über seine eigene zukünftige Häuptlingsschaft wollte er nicht sprechen, doch sagten uns seine jungen Landsleute, daß er in 2 bis 3 Jahren vom Oberhäuptling als Häuptling über sein Dorf gesetzt werden würde, die Regentschaft der Frau würde dann aufhören.

Dem Häuptling schulden Edelleute und Volk unbedingten Gehorsam, jede Auflehnung wurde in frühern Zeiten, ehe die deutsche Regierung oberste Autorität war, streng bestraft, in schweren Fällen mit dem Tod.

Das einzige Gegengewicht gegen die Häuptlingsmacht kann der Priester mit seiner Familie bilden. Er ist unabhängig vom Häuptling, mag sogar in gewisser Weise über ihm stehn. Nach Berichten unsrer Leute soll in Bengbeng folgender Fall vorgekommen sein: Der Häuptling machte sich durch sein schroffes, hochfahrendes Wesen unbeliebt und verdarb es vor allem mit dem Priester. Ein Aufstand wurde gegen ihn angezettelt, er wurde abgesetzt und sein Bruder, der mit zu den Aufständischen gehörte, zum Häuptling gemacht. Die Anhänger des alten Häuptlings versuchten, den neuen mit Zauberei zu beseitigen, wurden

dafür aber mit dem Tode bestraft. Wie an andrer Stelle dargelegt ist[1], glaubt der Tikar an eine Verbindung des Priesters mit dem Geist des verstorbenen Häuptlings, der Priester hatte also vielleicht in diesem Fall eine Willensäußerung des verstorbenen Häuptlings vorgegeben.

Das äußere Abzeichen der Häuptlingswürde sind Mütze, Bronze-Pfeife und Stuhl. Der Sinn des Häuptlingsstuhls ist der: ein Häuptling überragt die um ihn auf dem Boden hockenden oder sitzenden Männer, wie er sich ja auch, falls er kein Pferd besitzt, von einem besonders kräftigen Mann auf den Schultern tragen läßt, um unterwegs seine Leute weit zu überragen. Diese Sitte scheint auszusterben, wir beobachteten sie nur noch in Bengbeng und Lomonji.

Der Häuptling zieht von seinen Edelleuten Steuern ein, je nach der Anzahl ihrer männlichen Hörigen, für jeden etwa ein Huhn, einen Korb Mais, einen Korb Hirse. Natürlich können auch andre Gegenstände im entsprechenden Wert gezahlt werden, etwa eine junge Ziege statt zehn Hühnern oder auch Palmöl. Früher wurde die Steuer oft in Kauri bezahlt, heute auch in deutschem Geld. Da der Edelmann die Steuer wieder auf seine Hörigen abwälzt, kann ein Höriger, der sie nicht in Naturalien liefern mag, durch Trägerdienst oder andre Arbeit das Steuergeld verdienen. Der Oberhäuptling läßt die Steuern durch die Unterhäuptlinge einziehen. Er wird durch die Naturallieferungen selbst für seinen großen Hausstand so reichlich mit Lebensmitteln versorgt, daß er nur eine geringe Ackerfläche für seinen eigenen Bedarf zu bebauen braucht. Nur, einen größeren Hausgarten[2] mit Gewürzpflanzen, Bananen, Papaya und andern nicht als Massenprodukt gezogenen Gewächsen legen die Häuptlingsweiber an. Für die dazu nötige gröbere Arbeit stellen die Edelleute dem Oberhäuptling ihre Hörigen zur Verfügung. Heute verlangt die deutsche Regierung von jedem Oberhäuptling Steuerleistung für sein ganzes Volk, teils in Geld, teils durch Arbeitsleistung. Das Geld bringt er entweder aus der Geldsteuer seiner Edelleute auf oder verkauft das ihm gelieferte Steuervieh bei etwa im Lande ansässigen oder reisenden Europäern. Die zur Steuerarbeit geforderten Leute stellen die Großen aus ihren Hörigen; die Arbeitszeit auf der Station Joko dauert einen Monat für den Mann, dann wird er durch einen andern abgelöst.

Der Oberhäuptling umgibt sich mit einem ständigen Gefolge von vier bis fünf Edelleuten und einer Schar von beamteten Männern, meist aus der Schicht der Freien, *tschinda*[3] genannt; sie führen seine Aufträge und Befehle aus und werden von ihm entlohnt durch Zuweisung fertig bestellter Äcker, die die Edelleute vorbereiten lassen, oder mit Naturalien und Geldgeschenken. Der alte Häuptling Ngambe hatte ihrer etwa 60, von denen die Hälfte um ihn war, die andern über das Land verteilt wurden. Der jetzige Oberhäuptling Fonga von Ngambe hat nicht so viele, auch leben sie meist außerhalb des Häuptlingsorts in Dörfern und Gehöften, wo sie für Träger- und Arbeiter-Gestellung zu sorgen haben, Baumaterial für den Häuptlingsort beschaffen oder Naturallieferungen für die Station Joko.

[1] Ebenda

[2] Vergl. 2. Teil, S. 63 und Tafel 17.

[3] Auch westlich des Mbam ist die Einrichtung der Häuptlingsboten (*tschinda* oder *kinda*) weit verbreitet, so in Bamum, in Bangante, in Bana, in Bafreng und Bafut.

Auch werden von ihnen Bauten für den Häuptling aufgeführt. Wer sich als *tschinda* besonders auszeichnet, kann zum Edelmann ernannt werden, doch ist diese verliehene Würden icht erblich. Die *tschinda* tragen dem Häuptling auch Bittgesuche vor.

Außerdem gehören noch zum engern Gefolge des Häuptlings einige halbwüchsige Jungen, gewissermaßen Knappen, die er als Boten benutzt, die ihm ständig seine Pfeife, seinen Stuhl nachtragen und andre rein persönliche Dienste leisten. Der alte Ngambe hatte ihrer 40, Fonga hat nur 10.

Natürlich ist die Zahl der großen und kleinen Gefolgsleute verschieden je nach Macht und Reichtum des Häuptlings. Ein kleiner Unterhäuptling, wie der von Bambu, hat nur einen *tschinda* und zwei Knappen. Ab und an hält sich auch ein besonders reicher Edelmann einen *tschinda* doch bedarf es dazu der besondern Genehmigung des Häuptlings.

Krieg: Auch im Krieg ist der Häuptling der Führer seines Volkes. In seiner Rüstkammer, die in einer Hütte seines Gehöfts untergebracht ist, hält er eine große Anzahl von Speeren stets in Ordnung und bereit, ebenso Schilde, Bogen und Pfeile.

Im Kampf mit dem Lamido von Tibati, der die meisten Tikarstämme unterwarf, hat das selbständige Kriegführen der Tikarstämme untereinander und mit ihren Grenznachbarn ganz aufgehört. Später haben auch die deutschen Herren Kampf und Krieg der Stämme nicht mehr gestattet. Wir waren daher über alles, was mit Krieg zusammenhängt, auf Erzählungen älterer Leute angewiesen, meist aus der Landschaft Ngambe. Ngambe[1] blieb weitaus am längsten vom Krieg mit Tibati verschont, der für seine Einwohner erst Anfang der neunziger Jahre begann[2]. Leute, die 1912 über 50 Jahre alt waren, konnten also noch von den Fehden berichten, die sie in den siebziger und achtziger Jahren unter dem alten Häuptling Ngambe mit Tikar- und Wute-Nachbarn ausgefochten hatten.

Während eines längern Aufenthalts in Bambu[3] ließen wir uns bei abendlichen Zusammenkünften um unser Zelt, an denen alle Männer des Dorfes teilnahmen, immer wieder von den Fehden der Tikar erzählen, in denen die drei ältesten in ihrer Jugendzeit gegen den Häuptling Ngambe und später, als Bambu von ihm unterworfen war, als seine Gefolgsleute gegen Mongong und gegen die Wute von Linde mitgekämpft hatten. Die Leute begeisterten sich so an ihren eigenen Erzählungen, daß es für den Dolmetsch unmöglich war, Wort für Wort zu übersetzen. Was er rasch genug übersetzen konnte und auf unsre eingeworfenen Fragen als Antwort erhielt, sei hier zusammengefaßt.

Wenn ein Häuptling sieht, daß ein andrer viele starke Männer und Weiber mit vielen Kindern und reichen Äckern hat, dann denkt er: meiner Männer sind doch noch mehr, und sie sind noch stärker, ich will den andern Häuptling bekämpfen und unterwerfen, so muß er mir mit allen seinen Leuten dienstbar werden. Das sagt

[1] Wir gebrauchen hier den Namen des ersten Häuptlings für die von ihm begründete Häuptlingsschaft, da im Gegensatz zum Eingeborenen-Namen „Nsoflo“ für die Stadt Ngambe ein solcher für die Landschaft nicht bekannt ist.

[2] Vergl. 2. Teil, S. 17.

[3] Vergl. 1. Teil, S. 53.

er seinen Leuten, und sie sagen ja. Mehrere Tage haben die Weiber schwere Arbeit, all das Mehl zu mahlen, das zu einem Kriegszug mitgenommen werden muß; die Männer benutzen die Zeit, ihre Waffen nachzusehen und in Ordnung zu bringen. Der Häuptling schickt einen *tschinda* fort und läßt dem Feind sagen: Ich komme, mach deine Haut fertig[1]. Und am nächsten Tage kommt er. Fühlt sich der Bedrohte zu schwach oder sind seine Männer feig, fürchten sich und wollen nicht kämpfen, reißt der Angegriffene aus und birgt seine Haut im Busch[2], in der Hoffnung, daß der Angreifer wieder abziehe, wenn er das Nest leer findet. Manchmal wartet der aber in dem verlassenen Dorf und nährt sich aus Scheuern und Feldern. Dann muß der Angegriffene schließlich aus dem Versteck kommen, weil er nichts mehr zu essen hat, muß den Kampf aufnehmen oder sich unterwerfen. Aber auch wenn das bedrohte Dorf den Kampf tapfer aufnimmt, geht ein großer Schrecken durch das ganze Volk, und lautes Schreien hebt an: *ulä — ulä — ulä — haijaijai* rufen die Angegriffenen, und die Weiber schreien: Krieg kommt, Krieg kommt. Die Angreifer aber schreien nicht, sie schleichen leise.

Am Abend vor dem Kriegszug wird das große Singspiel *ngo* veranstaltet[3], im Dorf des Angreifers wie des Angegriffenen. Die Männer singen: ich werde viele Leute töten, ich will viele Leute fangen; wenn ich keine fange, komme ich nicht nach Haus zurück. Und der Häuptling singt: Ein großer Krieg beginnt, fangt alle Feinde und macht sie zu Sklaven.

In aller Morgenfrühe geht der Kriegszug los, begleitet von dem Zuruf der Zurückbleibenden und von einem Troß von Weibern, die Mehl, Öl, Fleisch, Salz und Kochgeschirre tragen, denn kochen können die Krieger nicht selber, und essen ist nötig, damit sie Kraft zum Kampf haben. Alle Männer außer den ganz alten, alle Jünglinge, selbst 12- bis 14-jährige Knaben ziehen mit in den Krieg. Die Männer sind dazu verpflichtet, die Jungen gehen freiwillig mit, sie dürfen zurückbleiben, wenn sie sich fürchten.

Der Häuptling ist auch im Krieg unumschränkter Herr und alleiniger Befehlshaber; seinen Weisungen ist unbedingter Gehorsam zu leisten. Doch bleibt er stets hinter der Schlachtreihe und mischt sich nicht in den Kampf, er leitet ihn nur durch seine Befehle. *Tschinda* und einige ältere Edelleute bleiben in seiner Nähe und bringen seine Befehle zu den Kämpfenden. Ist der Kampf an einer Stelle besonders hart, läßt der Häuptling zur Ermunterung fragen, ob er selber kommen und helfen solle, doch antworten die Kämpfer stets: nein, bleibe hinten. Er soll persönlich nicht in Gefahr kommen. Der Priester spielt weder vor dem Kriegszug noch im Kampf irgend eine Rolle.

Sind die Angreifer in starker Übermacht, so bleiben die Angegriffenen in ihrem befestigten Dorf, falls sie nicht in ein Versteck fliehen; fühlen sie sich ebenbürtig oder gar überlegen, so kommen sie zum offenen Kampf heraus. Dann scheint eine Savannenflur bevorzugter Kampfplatz zu sein. Die Kämpfer beider Seiten nehmen alle Waffen, die sie besitzen oder die der Häuptling ihnen zuteilt, Speer,

[1] Auf Pidgin *make your skin ready*, vielleicht: streiche Rotholz auf deine Haut (?).
[2] *keep his skin for bush.*
[3] Vergl. S. 109

Bogen, Schwert, Gewehr und Schild und ziehen, ohne Trennung nach Waffengattungen und ohne feste Schlachtordnung, in ganz aufgelöster Linie in den Kampf. Fünf bis zehn Leute bilden kleine Gruppen, die die großen Schilde eng an einander als schützende Wand vor sich halten; hinter ihnen schleichen geduckt die Bogenschützen, die beide Hände frei haben müssen und daher keinen Schild tragen können. Die Schildträger führen als Hauptwaffen den Wurfspeer; das Schwert in der Scheide hängt über der Schulter. Die Gruppe geht, hinter die Schilde geduckt, in raschen Sprüngen vorwärts, dann wird Halt gemacht, die Schilde werden zur Wand geschlossen und hinter diesem Schutz wird mit Speer, Pfeil oder Feuersteingewehr geschossen. Die gewöhnliche Entfernung der Kampfgruppen scheint 20—30 m gewesen zu sein. Jeder Krieger zielt darauf ab, mit einem Speerwurf den Schild des Gegners zu durchdringen. Der Speer bleibt mit den Widerhaken im Schild stecken, der lange, mit Eisenspiralen beschwerte Schaft zieht den Schild vornüber und hindert den Schildträger an freier Bewegung. Er versucht, mit einem Schwerthieb um den Schild herum den Speerschaft zu durchhauen, dabei muß er sich natürlich eine Blöße geben. Die Bogenschützen nehmen jede solche Blöße sofort wahr und suchen den ungeschützten Gegner mit dem Pfeil möglichst in den Hals zu treffen. Hat ein Bogen- oder Gewehrschütze keine Schilddeckung — so viele Schilde sind nicht vorhanden — sucht er Deckung hinter einem Baum oder im dichten Gras. Ist ein Kämpfer von Speer oder Pfeil getroffen, springt rasch ein Gegner vor und erschlägt ihn mit dem Schwert. Aber er muß schnell dabei sein, sonst trifft ihn selbst ein Pfeilschuß. Der vordringende Teil hat außer dem moralischen Erfolg auch noch den praktischen Vorteil, daß er die verschossenen Speere und Pfeile beider Parteien aufsammeln und wieder verwenden kann.

Bleibt der Angegriffene in seinem befestigten Dorf, versuchen die Angreifer es zu stürmen, sie werfen Gras in den Graben, um ihn auszufüllen und dann über Wall und Palissade zu klettern. Die Verteidiger schießen mit Pfeilen oder Gewehren aus Löchern in den Palissaden. Eine anschauliche Schilderung solchen Sturms gibt uns Morgen[1]; die Kriegsbräuche der Tikar werden genau dieselben gewesen sein wie die von Wute und Njanti, die er als Mitkämpfer aus nächster Nähe beobachten konnte.

Auf jeder Seite kämpfen einige Vorkämpfer, besonders starke und gewandte Leute, die rasch vorgehn und die andern mit sich reißen. Sie gewinnen sich dadurch die besondre Gunst des Häuptlings. Schon ihr Anblick im Schmuck einer hochstehenden Kappe aus schwarz-weißem Affenfell verbreitet Schrecken unter den Feinden, die rasch zurückweichen.

Gerät der unterliegende Häuptling in Gefangenschaft, wird er, wenn er einem andern Volk angehört, getötet; ist er Tikar, wird er Unterhäuptling unter dem Sieger. Im Kampf gefangene Feinde gelten als Sklaven, auch wird wohl dem unterliegenden Teil eine Sklavensteuer auferlegt. Die Gefangenen werden zur Hälfte an den Häuptling abgeliefert, von den andern kann jeder den behalten, den er gefangen hat. Diese kriegsgefangenen Sklaven können ver-

[1] Morgen a. a. O. S. 238 ff.

kauft oder von ihrem Herrn zur Arbeit behalten werden, ganz nach Belieben. Zunächst wird der Gefangene mit einem Klotz am Fuß in der Hütte eingesperrt, dann zur Feldarbeit verwendet. Die meisten sollen sich ruhig in ihr Schicksal ergeben haben, Fluchtversuche wären verhältnismäßig selten vorgekommen.

Keiner der Tikarstämme will heute zugeben, früher Kriegsgefangene gefressen zu haben, doch behaupten die andern es von Bukamba und Ditam.

Das Ende eines jeden Krieges ward im Dorf wieder mit großen Gesängen, Tänzen und Trinkgelagen des heimgekehrten Siegers gefeiert.

Recht: Vor der Errichtung der deutschen Herrschaft war der Häuptling absoluter Herr und Richter über alle Vergehen oder Verbrechen und in allen Streitigkeiten seiner Untertanen. Er konnte Verbrecher mit dem Tode bestrafen, als Sklaven verkaufen, des Landes verweisen oder zu Bußzahlungen verurteilen, ohne selbst bei Verhängung der höchsten Strafe einen Rat der Alten oder Richter hören zu müssen. Ebenso entschied er allein in privaten Streitigkeiten zwischen seinen Untertanen.

Aus den Märchen der Tikar — falls es wirklich ihre eigenen Märchen sind und nicht Lehngut von andern Völkern, was wir heute nicht mehr entscheiden können — geht aber hervor, daß in früheren Zeiten Streitigkeiten vor einen Rat der Alten gebracht und von ihm entschieden wurden. Sowohl im Märchen von der Hausmaus und der Feldmaus[1] wie in dem vom Hund und Stachelschwein[2] heißt es: „wir wollen vor Gericht gehen. Und als sie zu den alten Männern kamen . . . . ." Wir konnten 1912 nirgends mehr Reste solchen Schiedsgerichtsverfahrens feststellen.

Als Strafen für Vergehen und Verbrechen wurden uns genannt: Prügel, Bußzahlungen, Landesverweisung, Verkauf in die Sklaverei, Tod. Die mildeste Strafe sind Prügel; jede, auch die kleinste Bußzahlung gilt als härter, denn sie bedeutet einen dauernden Verlust, während alle Schläge nach einiger Zeit verschmerzt und vergessen sind, ohne den Bestraften dauernd zu schädigen. Freilich ist die Art, wie ein Häuptling solche Strafen ausführen läßt oder — im aufwallenden Jähzorn — selber ausführt, für unsre Begriffe sehr roh. Stock oder mehrsträhnige Lederpeitsche treffen wahllos Körper, Glieder und Kopf. Die Art, in der die deutsche Justiz die Prügelstrafe vollziehen läßt — der über einen Baumstamm gelegte Delinquent erhält die durchaus human abgewogene Anzahl Hiebe auf das Gesäß — hat anfänglich das größte Erstaunen der Eingeborenen hervorgerufen. Prügel werden meist ausgeteilt, wenn sich der Machthaber geschädigt fühlt durch Ungehorsam, Lüge, Diebstahl, versuchten oder vollzogenen Ehebruch mit den Weibern seines Harems. Prügel sind einfach ein Gewaltmittel des Stärkeren, Mächtigeren, scheinbar aber nie eine Strafe, die der Richter auf Anklage und Beweis einer geschädigten Privatperson erkennt. Dem einzelnen Privatmann bleibt es überlassen, wenn er es vermag, wenn er stärker ist als der Delinquent, seine Rache an dem Übeltäter persönlich auszulassen, indem er ihn verprügelt.

[1] Vergl. S. 92.
[2] Vergl. S. 91.

Im Rechtsverfahren über private Streitigkeiten wird der überführte Angeklagte meist zur Zahlung von Bußen verurteilt. Der Richter, also heute der Häuptling, geht von dem Grundsatz aus, daß dem Geschädigten der Wert seines Verlustes ersetzt werden muß, mehr steht ihm nicht zu. Der Übeltäter aber soll, als Strafe für sein Vergehen, mehr verlieren, als er durch seine Tat gewonnen hat; daher tritt zu der dem Wert entsprechenden Buße an den Kläger in vielen Fällen noch als Strafe eine weitere Buße, die dem Häuptling zufällt.

Diebstahl, Betrug und Ehebruchshändel bilden bei weitem die meisten Rechtsfälle. Diebstahl gilt als das leichteste Vergehen, besonders wenn es sich um Mundraub oder das Mitnehmen irgend eines offen daliegenden Gegenstandes handelt. Daß man ißt, wenn man Hunger hat oder etwas besonders wohlschmeckendes gewahrt, ist ebenso natürlich, wie die Forderung, daß ein Besitzer sein Eigentum verwahrt, wenn er es nicht verlieren will. Schwerer wiegt schon ein überlegter und sorgfältig ausgeführter Diebstahl, besonders ein Einbruch, bei dem der Täter in eine geschlossene Hütte eindringt und ein wertvolles Gerät oder Gewand entwendet. Im allgemeinen muß der Dieb, der auf der Tat ertappt wird oder geständig ist, nur das Gestohlene zurückgeben, seinen Wert ersetzen oder, wenn er das nicht kann, ihn abarbeiten. Nur wenn sich jemand mehrfache Diebstähle wertvoller Gegenstände hat zu Schulden kommen lassen, muß er als Strafe für seine böse Gesinnung eine Buße an den Häuptling zahlen.

Betrug wird ähnlich gewertet und bestraft, auch hier wächst Strafbarkeit und Strafhöhe mit der Häufigkeit und Überlegtheit des Vergehens.

Ehebruch gilt unter allen Umständen als Verbrechen, das durch eine Buße an den geschädigten Ehemann allein nicht gesühnt werden kann. Die Entschädigung des betrogenen Ehemannes beträgt bis zu vier Stück Stoff, im Geldwert von etwa 40—60 Mk., und in Palmöl; sie mag ungefähr dem für die Frau gezahlten Werbe- oder Kaufgeld entsprechen. Außerdem wird an den Häuptling noch die Hälfte dieses Wertes als Strafe bezahlt. Allerdings muß bei solchem Urteil zuvor die Frage nach guter Behandlung der Frau zu Gunsten des Ehemannes entschieden sein: hat er nachweisbar seine Frau schlecht behandelt, geht der Verführer straflos aus.

Auch die Anklage wegen Verzauberung, als deren Folge Krankheit auftritt, war früher eine häufige Veranlassung zu Rechtsstreitigkeiten. Doch schien die Zauberkraft an sich nicht als strafwürdig zu gelten, sie ist eine geheimnisvolle Naturkraft, die zu Recht besteht. Aber ihre Anwendung zur gesundheitlichen Schädigung oder gar zur Tötung andrer Menschen galt, wenn nachgewiesen, als schweres Verbrechen. Je nach der Schwere des Falles — ob zahlreiche Leute und unter ihnen Vornehme krank gemacht oder gar getötet wurden — lautet der Richterspruch auf hohe Buße, Landesverweisung, Verkauf in die Sklaverei oder Todesstrafe. Da die deutsche Regierung auf Anklagen wegen Zauberei nicht eingeht, den Häuptlingen aber heute offiziell die Gerichtsbarkeit entzogen ist, verschwinden Klagen wegen Zauberei aus der öffentlichen Rechtsprechung; geheime Verhandlungen gegen Zauberer und ihre Verurteilung werden dadurch aber wohl kaum verhindert.

Zur Zeit der unbeschränkten Herrschaft der Häuptlinge wurden Männer, die

Häuptlingsweiber zum Ehebruch verleiteten, sehr schwer bestraft; dieser Einbruch in das persönliche Recht des Häuptlings hatte stets den Tod zur Folge, ebenso wurden Häuptlingsweiber, die sich mehrfach eheliche Untreue zu Schulden kommen ließen, mit dem Tode bestraft.

Offene Auflehnung strafte der Häuptling ebenfalls mit dem Tode; wer sich aber an geheimen Umtrieben und Wühlereien gegen ihn beteiligte, ihn verleumdete und die übrigen Untertanen gegen ihn aufzuhetzen suchte, mußte sich auf Ausweisung außer Landes oder Verkauf in die Sklaverei, meist an den Haussa, gefaßt machen.

Im Gerichtsverfahren wird die vom Richter geforderte Aussage des Angeklagten besonders hoch gewertet; sie gilt gewissermaßen als Eid und verlangt strengste Wahrhaftigkeit. Sonst wird im Leben Lügen nicht gerade als vorbildlich angesehen, gilt aber auch nicht als besonders unmoralisch, vor Gericht aber ist es ein Verbrechen. Gesteht z. B. in einem Verfahren wegen Diebstahls der Angeklagte dem Häuptling ohne weiteres die Tat, so trifft ihn keine andre Strafe als Rückgabe oder Schadensersatz. Leugnet er aber und lügt und wird später doch der Tat überführt, so trifft ihn die zweithärteste Strafe, Verkauf in die Sklaverei. Als Beweismittel galt neben der Zeugenaussage in allen zweifelhaften Fällen, besonders aber bei Anklagen wegen Zauberei das Gottesurteil. Aus einer Baumrinde[1] wird ein Trank gebraut, der Erbrechen hervorruft oder den Tod verursacht: der Unschuldige gibt das Gift von sich, der Schuldige stirbt. Unsre Tikarleute waren von der Unfehlbarkeit des Urteils fest überzeugt; Mbo, unser sonst so zuverlässiger Dolmetsch aus Ngambe, behauptete, den Trank selber einmal freiwillig getrunken zu haben, um sich von einer Anklage wegen Diebstahls zu reinigen. Auch wurde uns ein Mann gezeigt, dessen Frau vor gar nicht langer Zeit beim Häuptling wegen Zaubermords verklagt war; sie ging freiwillig in den Wald, holte die Rinde, braute den Trank und — starb daran. Unsre Leute waren von ihrer Schuld völlig überzeugt.

Übersinnliche Vorstellungen

Religion

In der Religion der Tikar unterscheiden wir Geister- und Gottesglauben. Der erste ist ganz primitiv und roh, der zweite von einer Ethik, deren Tiefe überrascht.

Der Geisterglaube erscheint unbestimmt und wenig klar; es herrschen die verschiedensten Vorstellungen. Der eine glaubt an viele Geister in Luft und Wind, die unberechenbar dem Menschen Gutes oder Böses tun; andre stellen sich nur einen bösen Geist vor, der in der Luft lebt. Wenn nach einem Grasbrand ein nach oben ziehender Luftwirbel die Asche mit empor trägt, erkennt der Tikar daran die unmittelbare Gegenwart des Geistes, der zur Sonne

[1] Trotz aller Bemühungen und Fragen weigerten sich unsre Tikarleute standhaft, den Baum zu nennen oder seine Rinde zu beschaffen, wohl aus Angst vor den Folgen solchen Verrats eines Stammesgeheimnisses.

aufsteigt und wieder zurückkommt. Gemeinsam ist beiden Vorstellungen, daß der Geist unberechenbar und launisch ist; er tut dem bösen Menschen Gutes, wenn er ihm gerade hold ist, und fügt dem Guten Schaden zu, wenn er ihm aus Laune übel will. So berichteten unsre Leute: „wandert einer im Wald und riecht plötzlich den Duft von etwas Gutem, etwa von Kola, ohne sie sehen oder finden zu können, so zeigt ihm der Geist, daß er ihm heute hold ist und etwas Gutes zu essen geben will, meist durch Jagdglück das Fleisch eines zu erlegenden Wildes.“ Oder: „wer morgens dem Luftwirbel begegnet und am Tage etwas Gutes schießt, weiß für die nächste Zeit, daß ihm der Geist günstig gesinnt ist; jede Begegnung mit dem Luftwirbel ist ihm ein gutes Vorzeichen; wer aber nach der Begegnung kein Wild trifft oder vorbeischießt, weiß, der Geist ist ihm feindlich.“ Oder: „wer gemerkt hat, daß der Geist ihm grollt, sucht ihn zu versöhnen, indem er allabendlich in seinem Haus Hirsebier verschüttet. Der Geruch steigt auf, der Geist empfindet ihn angenehm und wird nach und nach gnädig gestimmt.“ Oder: „der Luftwirbelgeist kann de Menschen auch töten, er streift ihn, dann brennt die ganze Haut wie Feuer, und nach ein paar Tagen muß der Mensch sterben.“

Wir machten die Beobachtung, daß sich die Tikar, ebenso wie die Angehörigen andrer Stämme des Graslandes von Kamerun in der Nähe des Europäers vor bösen Geistern sicher fühlen; dem kann die schädliche Kraft nichts anhaben und auch seinen Begleitern nicht. So blieben die Tikar ruhig in unsrer Nähe, als wir auf einer eben abgebrannten Grasflur lagerten, in der Luftwirbel auf Luftwirbel die Asche hoch empor führte. Sind sie allein, gehen sie solchen Erscheinungen weit aus dem Wege.

Wirkliche Religion haben die Tikar in ihrem Glauben an *ma'uë*, einen unsichtbaren Gott. Häufig wird er in der Luft schwebend gedacht; sein eigentliches Element aber ist das Wasser. Jeder Stamm verehrt *masuë* in einem ihm wichtigen, nahen Gewässer; die Leute von Ngambe im Kim, die von Jakong im Ekië, die von Njua in einem einsamen, stillen See mitten in der Savanne, den sie *n'ato* nennen, die von Bamkin — nach Erzählungen in Ngambe und Njua — gleichfalls in einem See, der wohl ein Altwasser des Mbam sein dürfte. Der See bei Bamkin ist allen Tikar so heilig, daß aus ihm jeder neu gewählte Häuptling auch der andern Stämme durch besondere Boten einen Krug Wasser holen läßt.

Masuë wird als Beschützer von ganz Tikar verehrt. Seine Güte und Macht offenbart sich darin, daß er auf den Feldern vielfältige Frucht wachsen läßt. Der Mensch legt nur wenig Samen in die Erde, der Gott aber geht nachts über die Äcker und legt viele Samenkörner dazu, so daß vielfach mehr wächst, als der Mensch gesät hat.

Die Tatsache, daß der im fließenden oder stehenden Wasser verehrte Gott als Spender der Feldfrüchte angesehen wird, ist sehr bedeutsam. Sie weist deutlich darauf hin, daß diese Religion nur in einem Savannenland entstehen konnte: der Boden in der Nähe der Flüsse und Bäche ist hier reich und fruchtbar, die vom Wasser entfernteren Landstriche sind trocken und unfruchtbar.

Es läge nahe, anzunehmen, daß die fruchtbringende Gottheit auch mit dem Regen in Verbindung gebracht würde, der in Gebieten mit regelmäßiger, jährlicher Trockenzeit wie im Ost-Mbamland zum Ackerbau so nötig ist. Die Samenkörner,

die der Gott legt, könnten dann leicht als Regentropfen gedeutet werden. Wir haben mehrfach bei verschiedenen Leuten und auf ganz verschiedene Weise nach solchem Zusammenhang geforscht, aber auf unsre Fragen stets eine ganz entschiedene Ablehnung gefunden. mit dem Regen hat *masuë* nichts zu tun. Diese Ablehnung bestärkt uns in der Annahme, daß die Religion der Tikar in ihrem heutigen Wohngebiet heimisch ist. Im trockneren, schon unter sudanischem Einfluß stehenden Übergangsklima der Grenzgebiete von Savanne und Steppe ist der Regen allein maßgebend für jeden Ackerbau, dort ist die Lage des Feldes zum fließenden Wasser weniger entscheidend, denn auch in Wassernähe bildet sich kein Uferwald mit humusreichem, schwarzem Verwitterungsboden. Gerade im Wohngebiet der Tikar aber begleiten als Einsprengling in die Graslandschaft ausgedehnte Waldungen die großen Flüsse auf beiden Seiten, Waldungen, deren Boden sehr viel reicheren und längeren Ertrag gibt als der der angrenzenden Grasfluren. Die dämmernde Erkenntnis, daß die großen Gewässer die besonders üppige Fruchtbarkeit des Tikarlandes hervorrufen, darf vielleicht als Ursprung der Verehrung des Wassergottes *masuë* angesehen werden.

Außer Fruchtbarkeit der Felder vermag der Gott auch sonst viel Gutes zu geben: Kinder, damit sie beim Feldbau helfen können, gefahrlose Reise, Genesung von Krankheit. Um dies alles darf der Mensch seinen Gott bitten. Andre Bitten aber sind nicht erlaubt: nie bittet ein Tikar um ein geliebtes Weib, das wäre ungehörig; er bittet auch nicht um Besserung eines ungeratenen Kindes, denn der Vater hätte es ja in seiner Jugend durch Schläge besser erziehen können. Nie auch darf *masuë* angerufen werden, um einen Übeltäter vor Strafe zu schützen; das wäre „Betrug“ und würde von Gott nur um so ärger bestraft.

Denn auch die Strafgewalt liegt in der Hand Gottes. Geht es jemand recht schlecht, so wird leicht die Vermutung wach, daß er wohl im Geheimen eine böse Tat begangen haben müsse, weil ihn Gott so hart strafe. Als Warnung für den Übeltäter gilt z. B. ein Fall, bei dem er sich die Haut stark schindet; Gott droht ihm, er solle vom Bösen lassen.

Der Tikar steht zu *masuë* in einem reinen Vertrauensverhältnis; geht er in ein andres Land, einerlei ob von Tikar bewohnt oder ein Land fremder Sprache, so ruft er doch seinen heimatlichen Gott an, der ihn überall hören kann. Dem Gott des fremden Landes opfert er nicht, ihn fürchtet er auch nicht; der kann ihm ja nichts tun, weil er nicht zu seinem Volk gehört. Der Verkehr des einzelnen mit *masuë*, der Mann und Frau gleichermaßen gestattet ist, vollzieht sich in alter, fester Form. Man darf den Gott nicht jeder Zeit oder in einer plötzlichen Aufwallung von Angst und Schrecken anrufen, wie etwa den Geist eines Ahnen[1]. Bestimmte Zeiten sind für die Zwiesprache mit Gott vorgesehen. Der Tikar hat die Vorstellung, daß Gott zur Zeit der Abend- und Morgendämmerung unsichtbar in der Nähe der menschlichen Wohnungen wandelt, ja sie betritt und den Gesprächen der Menschen lauscht. Daher muß um diese Zeit die Hütte sauber und ordentlich sein, vor allem darf kein Staub umherfliegen, den *masuë* nicht liebt — sehr bezeich-

[1] Vergl. S. 84.

nend für den Wassergott. Wer *masuë* etwas zu sagen hat, geht abends in der kurzen Dämmerung in das Haus und setzt sich in der Nähe des Feuers auf den Boden nieder, in der Stellung, in der er mit dem Häuptling zu sprechen pflegt[1]. Dann sagt er seine Bitte laut, damit Gott sie hört. Wer Hirsebier hat, gießt vorher einen Krug voll auf den Boden als Opfer für Gott, der den Geruch liebt. Wer *masuë* in der Morgendämmerung anrufen will, wählt dazu den Augenblick kurz vor Sonnenaufgang. Er gießt einen großen Krug Hirsebier auf dem Grab eines Verwandten aus — denn „vielleicht wandelt Gott hier" — und spricht dabei seine Bitte. Das Gebet am Morgen wird nie ohne die Opferspende gebracht, es ist vorzüglich vor Antritt einer Reise üblich. Andre Opfer als Hirsebier fordert *masuë* nicht; Hirsebier ist das Symbol der reichen Ernte, denn nur aus dem überschüssigen, zur Nahrung nicht gebrauchten Getreide wird Bier gebraut.

Mehrmals im Jahr bringt der Häuptling eine Art von offiziellem Staatsopfer dar. Er begibt sich mit großem Gefolge an das heilige Wasser und gießt drei riesige Töpfe Hirsebier am Ufer, an der Grenze zwischen Land und Wasser, aus und ruft dabei Gott um Schutz und Hilfe und Wohlergehen für sich und den ganzen Stamm an. In Njua und Lomonji besteht die Sitte, daß im Reifemonat der Hirse zweimal Opfer gebracht werden, einmal wenn sie anfängt reif zu werden, zum zweiten Mal, wenn sie geerntet ist. Dies Opfer wird mit Hirsebier und einem dünnen Hirsemehlbrei dargebracht von den Männern und Kindern der Häuptlingsschwestern.

Im Zusammenhang mit diesem Gottesglauben ist noch eine abergläubisch-phantastische Vorstellung der Leute von Ngambe zu erwähnen. Mehrmals täglich taucht aus den Wassern des Kim die Spitze eines Daches auf, des typischen Tikar-Hüttendaches mit der dreimal umwickelten obersten Spitze; ein Huhn läuft schreiend und gackernd im Kreis darum herum, etwa eine halbe Stunde lang, dann taucht die ganze Erscheinung wieder unter. Sie bezeugt, daß der Wassergott im Kim noch lebt. Die Erscheinung hat aufgehört, seit der Häuptling Njansi, der Sohn und Erbe des alten Ngambe, gefangen und abgesetzt wurde. Trotzdem der jetzige Häuptling Fonga Opfer über Opfer bringt, will sich die Dachspitze nicht mehr zeigen. Ohne es wirklich auszusprechen, deuteten uns unsre Leute an, der Gott zeige sich dem Fonga nicht, weil er, der nur ein entfernter Vetter Ngambes war, die Häuptlingswürde aus den Händen der Deutschen annahm, obwohl noch ein Sohn Ngambes im zarten Kindesalter lebte, für den er höchstens die Regentschaft hätte führen dürfen.

Ahnenkult

Der Glaube an ein Fortleben nach dem Tod und an eine Verbindung der Verstorbenen mit den heute Lebenden ist der dem Tikar wichtigste und bedeutsamste Teil seiner übersinnlichen Vorstellungswelt; er greift am meisten in sein tägliches Leben ein, und mit ihm hängt ein einflußreiches Priestertum zusammen.

[1] Vergl. S. 71.

Der Geist — *akong* — macht den Menschen leben, denken und sprechen; er lebt schon im ungeborenen Kind, darum die Speiseverbote für die schwangere Mutter. Beim Tode verläßt der Geist den Körper durch die Nase. Wohnte er in einem guten Menschen, geht er zu *masuë*, dem Wassergott des Tikar; mit ihm schwebt er irgendwo; wo *masuë* weilt, geht auch er hin. Der Böse muß auf einen andern Platz gehn, wo er Gott nicht sehen kann; das ist seine Strafe, so „bezahlt er seine Schuld". Ein Gericht findet nicht statt, der Böse ist überhaupt nicht im Stande zu Gott zu kommen, er muß gleich zu den andern Bösen gehn. Aus dem Jenseits heraus sieht der Geist des Guten die noch lebenden Menschen und kann in ihr Leben eingreifen. So wird der Geist eines Vaters sein Kind, von dem er weiß, daß ihm auf einem bestimmten Weg ein Feind auflauert, durch irgend etwas — vielleicht eine Fußverletzung — hindern, diesen Weg zu gehn. Der Geist des Bösen aber kann den Irdischen nichts Böses mehr tun, nur der Geist des Guten kann Gutes tun, im allgemeinen aber auch nur seinen eignen Weibern und Kindern, vielleicht auch seinen besten Freunden. Strafgewalt hat er nicht, die ist allein bei Gott, bei *masuë*. In Augenblicken des Schreckens, der Angst oder Gefahr ruft der Mensch solch einen guten Geist um Schutz oder Hilfe an, laut, sonst würde der Geist nichts hören. Mit Vorliebe wird natürlich der Geist des verstorbenen Vaters gerufen.

Eine ganz besondere Stellung nimmt die Ahnenverehrung der verstorbenen Häuptlinge an. Nicht nur Sohn oder Nachfolger, sondern jeder Stammesangehörige nimmt daran teil und sieht dauernd im Geist seines verstorbenen Häuptlings einen Beschützer, Lenker und Berater. Vor allem werden Häuptlinge, die zu Lebzeiten viel Gutes und Tüchtiges für ihren Stamm gewirkt haben, mit dem größten Vertrauen und wahrer Inbrunst verehrt. Heute wird ein jeder Mann aus Ngambe den Namen des alten Häuptlings Ngambe anrufen, von dem er sich viel größere und sehr viel klügere Hilfe verspricht, als etwa vom Geist des eigenen Vaters; der Ruhm Ngambes und seiner Klugheit reicht weit über seinen Tod hinaus. Sogar an ein Wiedererscheinen Ngambes nach dem Tode glauben seine Tikar; von niemand außer ihm wird das erzählt. Wenn seinem Sohn und Nachfolger Njansi oder seinem Volksstamm eine Gefahr drohte, erschien er ihnen; er stand regungslos mit vielen Gefolgsleuten jenseits des Kim auf den Felsen, bekleidet mit einem weißen Gewand. So stand er lange, bis jemand, der ihn dort gesehen hatte, den etwa einstündigen Weg zum Häuptlingsdorf laufen und die Bewohner rufen konnte. Alle kamen und sahen ihren alten Häuptling an. Ging einer aber näher, so verschwand die Erscheinung. Stets aber war sein Erscheinen dem Sohn ein Anzeichen, daß etwas Böses bevorstand. Zweimal ist der Geist sogar im Häuptlingsdorf selber erschienen. Unter einem großen Baum stand er; die Erscheinung war nur von einer Stelle aus sichtbar. Das erste Mal geschah es, kurz bevor der Häuptling Njansi den Befehl erhielt, vor dem Deutschen in Joko zu erscheinen, das zweite Mal zwei Tage darauf, als Njansi dem Boten erklärte, er würde dem Befehl Folge leisten. Njansi wurde in Joko gefangen genommen und kehrte nicht wieder; natürlich wurde die Erscheinung des Alten später als Vorzeichen für Njansis Unglück angesehn. — Wir geben diese phantastischen Berichte in derselben Art, wie unsre Leute sie uns erzählten, um einen deutlichen Eindruck vom Vorstellungskreis des Tikar zu vermitteln.

Besondere Bedeutung hat die Grabstätte der Häuptlingsfamilie. Sie wird außerhalb des Dorfes angelegt, über dem Häuptlingsgrab wird eine Hütte gebaut, in der auch alle in der Jugend gestorbenen Kinder des Häuptlings beerdigt werden. Verschiedene seiner Gebrauchsgegenstände werden in der Hütte aufgestellt oder aufgehängt. So bringen die Leute von Ngambe Bett, Schlafmatte und Schwert des Häuptlings zur Begräbnisstätte. In der von Njua fanden wir aus dem Häuptlingsbesitz Bett, Bogen, Köcher mit Pfeilen, Büffelschild und Holzlöffel. Von den im Säuglingsalter verstorbenen Häuptlingskindern werden die geflochtenen, schildförmigen Sonnenschirme in der Grabhütte aufgehängt. Stirbt der nächste Häuptling, so baut sein Sohn der Leiche eine neue Hütte und läßt die des alten Häuptlings verfallen; schließlich wird die Hütte ganz abgebrochen, nur der Platz, wo sie gestanden, mit Steinen umsetzt. Der durchlöcherte Tontopf, der früher auf den Mittelpfahl der Grabeshütte gestülpt war, wird jetzt auf dem Grab selber niedergelegt. Die Tikar deuten die Durchlöcherung des Topfes nur als eine Vorsichtsmaßregel, damit niemand das noch brauchbare Gefäß stehle. So dient der verzierte Topf auch als Erkennungszeichen alter Häuptlingsgrabstätten[1].

Hüter der Häuptlingsgräber ist der Priester. Über die Herkunft dieser Priesterschaft konnten wir nichts Näheres erfahren, hörten nur in Njua und Ngambe, daß ein früherer Häuptling einen Vertrauten als Wächter an die Gräber seiner Kinder gesetzt habe, daß derselbe Vertraute später auch die Wacht am Grab des Häuptlings selbst übernommen habe. Der erste Priester in Ngambe war Sklave bei des alten Ngambe Vater oder Vorgänger — der Grad der Verwandtschaft ist oft nur ungenau festzustellen, weil der Tikar, wie alle Neger des Graslandes, jeden älteren Verwandten oder Vorfahr als „Vater" bezeichnet. Als der Häuptling Ngambe in jüngeren Jahren aus seinem ursprünglichen Wohnsitz Boma fliehen mußte, verließ der Priester die Familiengräber in Boma, folgte dem Ngambe und legte eine neue Begräbnisstätte bei seiner neuen Stadt, dem jetzigen Ort Ngambe, an, in der verschiedene seiner Kinder und zuletzt er selber bestattet wurden. Heute vererbt sich die Priesterwürde auf Sohn oder Bruder, und der Priester — *mandjüe* — hat den größten Einfluß auf seinen Stamm. Er schläft in der Grabhütte, und das Volk glaubt, er stehe in Verbindung mit dem verstorbenen Häuptling. Will der Geist des Verstorbenen seinem Nachfolger oder seinem Stamm eine Warnung oder einen Rat zukommen lassen, erscheint er nachts dem *mandjüe* im Traum und gibt ihm seinen Befehl. In wichtigen Angelegenheiten des Staates wird daher die Meinung des *mandjüe* wie ein Orakel eingeholt. Es liegt klar auf der Hand, welches Ansehn und welche Macht der Priester besitzt; so hat er allein das Recht, den Häuptling zu ermahnen, wenn er Unrecht tut. Geht der Häuptling zum Priester, geht er nicht in das Haus, weil dort sein Vater begraben liegt; er nimmt Schuhe und Mütze ab und setzt sich in der oben beschriebenen Art[2] des bescheiden Grüßenden auf den Boden, während der *mandjüe* auf einer Bank sitzt. In der Frage über Krieg und Frieden liegt die Entscheidung fast ganz in

[1] Vergl. S. 67,
[2] Vergl. S. 71.

des Priesters Hand. Denn der Häuptling holt erst seinen Rat ein, bevor er in den Kampf zieht. Der Priester rät ihm, eine Weile zu warten, bis der Geist des Alten gesprochen habe. Abend für Abend sitzt er dann mit Freunden oder ihm dienenden Knaben zusammen und spricht über den Fall. Er hütet sich aber wohl, den Geist zu rufen, das darf er nicht, er muß geduldig warten, bis er ihm von selbst erscheint.

Wir haben hier eine fast bewußte Ausnutzung des Traumlebens vor uns, sie mag auf der Erkenntnis beruhen, daß häufig in die Träume hinüberspielt, was die Gedanken sehr intensiv und ausschließlich beschäftigt. Es ist möglich, daß zum Priester auch immer nur der von seinem Vorgänger bestimmt wird, dem ein lebhaftes Traumleben zu eigen ist. Ob der Priester selber von der Wahrheit seiner Traumerlebnisse überzeugt ist und wirklich auf sie wartet, oder ob er seine Landsleute meist bewußt irre führt und gröblich betrügt, vermögen wir nicht zu entscheiden. Unser Tikardolmetsch Mbo, von dessen Zuverlässigkeit wir sonst überzeugt sind, hatte als Knabe bei dem *mandjüe* von Ngambe Dienste getan. Unsre Mitteilungen stammen hauptsächlich von ihm. Wir hatten den Eindruck, daß er fest an die Traumverbindung des Priesters mit dem alten Ngambe glaubte. Angesichts solcher Vorstellungen ist aber vielleicht die Frage erlaubt, ob nicht der Ahnenkult der Tikar überhaupt auf dem Traumleben beruht. Träume, in denen Verstorbene erscheinen, wären dann die Veranlassung gewesen, an ein Fortleben der Toten in einer andern Welt zu glauben.

Der Einfluß des Priesters erstreckt sich aber nicht nur auf den Häuptling, er reicht auch in das Leben jedes Edelmannes hinein. Es hängt von seiner und seiner Familie Entscheidung ab, ob für einen verstorbenen Edelmann eine Totenfeier[1] veranstaltet wird, deren Lärm zu den Ohren des Gottes dringt und ihm anzeigt: da kommt ein Edelmann, der im Jenseits einen besonders guten Platz haben muß und dem Geister-Gefolge des Häuptlings Ngambe zugeteilt wird. Die Stimme des Priesters entscheidet in dieser Frage souverän; ist der Verstorbene auch der beste Freund des Häuptlings gewesen, es nützt ihm nicht das Geringste, wenn er den Priester gegen sich hatte. Ja der Häuptling ist sogar verpflichtet, an jedem solchen Totenfest teilzunehmen, auch wenn es auf Wunsch des Priesters zu Ehren eines persönlichen Widersachers gehalten wird. Natürlich ist jeder Edelmann bemüht, sich bei Lebzeiten die Gunst der Priestersippe zu erwerben. Selbst aus der Teilnahme und dem Zuschauen bei den Totenfeiern weiß die Priestersippe Vorteil zu ziehen[2].

Eigentümlich ist die Verbreitung[3] dieses Totenfestes, die ein Beispiel für die Ausbreitung solch geistiger Güter ist. Es hängt ursprünglich garnicht mit dem Ahnenkult zusammen; dem alle Tikar huldigen; erst nach und nach wurde es in einem Teil der Stämme bekannt und in lose Verbindung mit dem Ahnenkult gebracht, wahrscheinlich durch den Einfluß der Priester, die dadurch ihre Macht auch über die Edelleute sehr stärkten.

[1] Vergl. S. 114.
[2] Vergl. S. 116.
[3] Vergl. S. 116 u. 117.

Aberglaube

In der Vorstellung der Tikar finden wir den Glauben an übernatürliche Zauberkräfte, die einzelne Menschen besitzen, deutlich ausgeprägt. Diese Vorstellung hat keinerlei Zusammenhang mit den religiösen Anschauungen, dem Geisterglauben und der Ahnenverehrung, ja es läßt sich sogar ein Kampf zwischen dem Glauben an Zauberkraft und an göttliche Macht feststellen. Der Tikar sucht sich lediglich, wie so viele primitive Völker, das Unerklärliche zu erklären. Da seiner beschränkten Erkenntnis wissenschaftliche Forschung und Erklärung nicht zugänglich ist, hilft er sich mit der Vorstellung, übernatürliche Zauberkräfte machten Unmögliches möglich. Dadurch wird jeder Erkenntnistrieb gehemmt, man wundert sich über garnichts und hat für alles, was man sich nicht erklären kann, sofort das Wort „Zauberei“ — *uës* — bereit.

Auf der Grenze zwischen Erkenntnis und Zauberglauben liegt das Gebiet einfachster medizinischer und therapeutischer Kenntnisse. Der Geweckte und Fortgeschrittene ist überzeugt, daß Heilkräfte und Gifte in bestimmten natürlichen Stoffen, vor allem in Pflanzensäften, vorkommen, deren Wirkung der Kundige veranlassen kann, deren Kenntnis und Anwendung er jeden aufmerksamen Schüler zu lehren vermag. Geistig stumpfere Leute aber glauben auch hier an Zauberei: nur der Zauber rufe durch übernatürliche Mittel Heilkräfte in den Pflanzensäften hervor; sie müßten wirkungslos bleiben, wenn sie ein andrer, der Zauberei nicht Kundiger anwendet. Diese Art der Zauberei wird als nützlich und wohltätig angesehen, und der Heilkundige genießt große Achtung. Damit ist aber ohne Zweifel für viele eine gewisse Furcht vermischt, beruhend auf dem Glauben, die Heilkraft könne sich auch in Schädigung verwandeln, sobald es Wille und Wunsch des Arzt-Zauberers sei. Schädlicher, böser und verbrecherischer Zauber wird stets angenommen, wenn jemand ohne augenfällige Ursache — ohne Verwundung, Quetschung, Knochenbruch, Verbrennung u. ä. — krank wird und stirbt. Der mit der bösen Zauberkraft ausgestattete Mensch hat Freude am Schaden und Töten: er verzaubert seine Volksgenossen, damit sie krank werden und sterben müssen. Er bedient sich dazu aller möglichen Mittel: er spritzt seinem Opfer den Zauber mit einem Blattwedel an; er streicht ihn auf die Türschwelle; er kommt nachts mit lautem Schritt, klopft an die Hütte, stößt die Tür ein und spritzt den Zauber in das Haus. Er hat dabei die Fähigkeit sich unsichtbar zu machen. Der Verzauberte friert, fühlt sich schlecht, doch ohne bestimmte örtliche Schmerzen; daran merkt er, daß er verzaubert ist. Er versucht nun Gegenzauber, die er durch einen kundigen Arzt oder dafür bekannte Edelleute „machen“ läßt; manchmal helfen sie, oft aber nicht. Ist der Bezauberte ein besondrer Liebling des Häuptlings, so ruft dieser sein ganzes Volk zusammen und bittet den unbekannten bösen Zauberer den Kranken zu erlösen und wieder gesund zu machen. Schätzt der Zauberer den Häuptling, erfüllt er seine Bitte; ist er ihm feindlich gesinnt, freut er sich um so mehr, daß der Liebling des Häuptlings sterben muß. Solche Zauberei gilt als eines der schwersten Verbrechen und wurde früher mit dem Tod oder dem Verkauf in die Sklaverei bestraft. Als Beweis galt das Gottesurteil[1]. Vor diesem Gottesurteil macht selbst die Kraft des Zaubers

[1] Siehe S. 80 unter Recht.

Halt. Die Tikar erzählten uns dazu folgenden Fall: Ein Mann aus Ngambe war des Mordes durch Zauberei angeklagt; um seine Unschuld zu beweisen, vollzog er freiwillig das Gottesurteil an sich und trank den dazu gebrauten Baumrinden-Trank. Nach zwei Stunden starb er. Er war also schuldig und hatte nur geglaubt, durch seine Zauberkraft das Gottesurteil abwenden zu können. Doch das ist stärker als aller Zauber.

Eine andre groteske Erzählung hörten wir von Leuten aus Ngambe: Eine alte Frau hatte durch Zauberei viele Menschen, besonders Kinder, umgebracht. Als sie den Urteilstrank trinken sollte, ist sie ausgerissen. Dreimal war sie gestorben und schon ganz steif, aber wenn das Grab fertig war und sie fertig gewaschen, und wenn dann Rotholz in ihre Haut gerieben werden sollte, setzte sie sich auf und sagte, das wollte sie selber machen. Als das ihren Kindern zu arg wurde, nahmen sie die Alte, als sie wieder einmal „gestorben" war, schnell mitsamt ihrem Bett, warfen sie in ihr Grab und schütteten Erde darauf.

Manche der Zauberei kundige Leute sollen auch die Fähigkeit haben, sich in Tiere zu verwandeln oder ihren Geist in Tieren wirksam zu machen; bedienen sie sich dazu ihres Totemtieres[1], so geschieht aller Schaden, der diesem zugefügt wird, ihnen selber. Wir hörten dazu folgende Erzählung: Ein Mann aus Bukamba ging über die Grenze und siedelte sich auf Ngambe-Gebiet an, in der Nähe des Landsitzes eines Edelmannes aus Ngambe. Der verwandelte sich in einen Leoparden, kam vor das Haus des Mannes aus Bukamba und rief: „Komm heraus." Der Bukamba kam heraus, der Leopard griff ihn an, der Bukamba stach ihn mit dem Messerring, dem *nam*[2]; der Leopard lief weg. Der Edelmann von Ngambe hatte andern Tags einen steifen Arm. Er bat seine Brüder: „Helft mir." Drei Leoparden kamen vor das Haus und riefen: „Komm heraus, wir wollen mit dir kämpfen." Der Bukamba kam mit dem Schwert heraus und schlug einen tot, die beiden andern liefen weg. Ein Edelmann in Ngambe starb. Zwei Leoparden kamen wieder vor das Haus und riefen den Mann. Er kam mit Speer und Schwert heraus, tötete einen Leoparden und verwundete den andern. Ein Edelmann in Ngambe, Bruder des jüngst verstorbenen, starb, und sein andrer Bruder wurde krank. Da schickte der Häuptling Botschaft zu dem Mann aus Bukamba und ließ ihm sagen: „Geh fort aus meinem Land, sonst sterben alle meine Edelleute."

Des sonst im Kameruner Grasland allgemein geübten Ackerzaubers sind, nach Aussage unsrer Tikarleute, nur wenige wirklich kundig, trotzdem wir seinen äußeren Zeichen — Topf und Stein (Mehlreibstein?) in ein Blatt gewickelt und in einer dreiarmigen Astgabel befestigt — häufig auf den Feldern begegneten. Diese äußeren Attribute kennt jeder und bringt sie an. Der Vorübergehende weiß aber nicht, ob in diesem Fall wirklich die Zauberkraft daran gebunden ist oder nicht; er muß mit der Möglichkeit rechnen, einem wirklichen Zauber zu begegnen, der ihm Krankheit bringen würde, wenn er etwas von den Früchten des Feldes stehlen wollte. So flößen schon allein die äußeren Attribute des Zau-

[1] Siehe S. 68.
[2] Vergl. S. 48 u. Tafel 18 Nr. 3.

bers Scheu ein und sind ein Schutz für die Felder. Dasselbe gilt für den „Feuerholz-Zauber“: neben geschlagenem und zerkleinertem Brennholz, das im Freien liegen bleibt, richtet der Besitzer ein angekohltes Scheit auf. Auch daran kann Zauber gebunden sein, darum wird das Holz nicht gestohlen. Von einem Zauberer aus Njua wurde erzählt, er schütze beim Fortgehn sein Haus, indem er quer vor die Tür eine Schnur spanne und darüber ein kurzes Seil hinge. Käme jemand, um in dem Haus zu stehlen, so richte sich das Seil wie eine Schlange auf, der Dieb fürchte sich und laufe davon.

Sehr eigenartig ist die Vorstellung von dem Verhältnis der Gottheit *masuë* zum Ackerzauber. Der Gott mißbilligt den Zauber, denn er fürchtet, die Krankheit könne ihn erreichen, wenn er über die Felder gehe. Schon darum ist es vorteilhaft, nicht den wirklichen Zauber, sondern nur seine Embleme aufzurichten, denn mancher hat die Erfahrung machen müssen, daß nichts auf seinem Acker wächst, wenn er den wirklichen Zauber anbringt, weil der Gott, der ja die Fruchtbarkeit bringt, dann nicht mehr über das Feld geht. In diesem Fall scheint also die Zauberkraft als der Gottheit überlegen angesehn zu werden.

Mit den Gewitter-Erscheinungen sind Zaubervorstellungen verknüpft, die aber wahrscheinlich nicht bei den Tikar heimisch sind, sondern — nach ihrer eigenen Aussage — von ihren westlichen Nachbarn, den Bamum stammen. Da auch überall sonst westlich des Mbam, im Dschang- und Bamenda-Bezirk, der Gewitterzauber bekannt zu sein scheint, dürfen wir annehmen, daß diese Vorstellung von dort über Bamum nach Tikar gekommen ist. Der Blitz gilt als das Entscheidende, der Donner ist nur eine Begleiterscheinung; der Blitz lebt oben in der Luft, vielleicht verursacht ihn ein Gott, das ist aber nicht gewiß. Wenn ein Mann zaubern kann, vermag er den Blitz herunterzuholen. Es gibt drei Arten dieses Zaubers. Die erste heißt „die Axt“, dann zerschlägt der Blitz Bäume. Zur Zeit als Njansi Häuptling in Ngambe war, lebte ein Bamum dort, der konnte „die Axt“ rufen. Durch ihn wurden viele Bäume zerschmettert und durch die stürzenden Bäume und den Wind viele Felder vernichtet. Der Bamum lehrte diesen Zauber auch einem Mann in Ngambe, der ihn Jahre lang ausübte. Aber der Häuptling befahl ihm, diesen bösen Zauber zu lassen; seitdem werden keine Bäume mehr zerbrochen. Der zweite Zauber heißt „der weiße Affe“. Der Gewitterwind zerbricht Mais, Hirse und Bananenstauden, stiehlt also die Feldfrucht wie ein Affe. Mit diesem Zauber schadet der Zauberer seinem Widersacher. Der dritte Zauber, „der Hahn“, tötet den Dieb, der dem Zauberkräftigen etwas gestohlen hat. Der Tote hat, wenn er gefunden wird, etwas von dem Gestohlenen — Stoff, Korn oder Fleisch — in der Hand.

Auch einen Regenzauber gibt es, mit dem drohender Regen beschworen und aufgehalten wird. Uns selber hielten die Leute von Bengbeng und Jakong für solche Zauberer. Die Regenzeit ließ im Frühling 1912 sehr lange auf sich warten; die Einwohner, denen um ihre Ernte bange wurde, sahen in dem Kreisen unsres Schleuderthermometers die Beschwörungshandlung und ließen uns bitten, davon ab zu lassen. In der Gefolgschaft des Häuptlings von Ngambe befand sich ein Mann, der den Regenzauber versteht, mit seiner Hilfe reiste der Häuptling auch in der Regenzeit trocken. Der Beschwörer geht voran und macht mit den Armen

Zeichen zum Himmel; sie veranlassen den Regen, immer so lange zu warten, bis der Häuptling ein Dorf erreicht hat, in dem er Schutz findet.

Zur Jagd wird ein Zauber über die Hunde gesprochen, der ihnen Mut gibt, das Wild anzugehn und selbst Löwen, Leopard und Büffel zu packen. Dieser Zauber hindert den Jäger am Erzählen von Jägerlatein, denn lügenhafte Jagdgeschichten machen den über den Hund gesprochenen Zauber unwirksam.

Nicht als Zauberei, sondern als eine Art von Wissenschaft gilt die Kenntnis des Orakels, mit dessen Hilfe der Kundige alles über die Zukunft erfahren kann. In Ngambe soll es zwei Leute geben, die mit vollkommener Sicherheit die Zukunft aus dem Orakel lesen, und zehn, die es nur so ungefähr verstehn. Das Orakel wird ausgeführt durch das Werfen von Perlen und Holzstäbchen mit eingeschnittenen Zeichen, aus deren Lage die Zukunft erkannt wird. Als Unterlage dient das Fell einer Wildkatze, auf deren Haarseite die Stäbe geworfen werden. Man kann alles durch das Orakel erfahren, so wird es auch befragt, um herauszubringen, wer einem eine Krankheit angezaubert hat. Für solche Wahrsagerei werden 50—100 Kauri bezahlt.

Geistige Betätigung

Tierfabeln[1]

Antilope und Schildkröte

Die Schildkröte wandert im Busch, die Antilope wandert auch im Busch, und sie tritt von hinten mit dem Fuß auf die Schildkröte. Die Schildkröte sagt: „Welches Scheißtier tritt mich da?" Die Antilope sagt: „Wie kannst du es wagen, mich Scheißtier zu nennen, ich habe geglaubt, du bist ein Stein, weil du so klein bist. Wenn du das noch einmal sagst, trete ich dich tot." Die Schildkröte lacht: „Wie kannst du mich töten? Der Elefant kann mich nicht einmal töten, und du bist nicht stark, du bist nur lang: aber ich bin stark, ich bin stärker als alle andern Tiere." Die Antilope sagt: „Nein." Die Schildkröte sagt: „Ich kann eine Woche lang laufen und garnicht ausruhen und schneller als du." „So wollen wir laufen", sagt die Antilope." „Ja," sagt die Schildkröte. „Wir wollen ein recht langes Grasfeld suchen und da laufen". „Ja." Sie gehen und suchen und finden ein sehr langes Grasfeld. „Jetzt wollen wir gleich laufen", sagt die Antilope. „Nein, heute noch nicht, wir wollen erst in drei Tagen laufen." „Ja, in drei Tagen wollen wir uns hier wieder treffen."

Die Schildkröte geht zu allen Brüdern und Kindern und Freunden und bittet sie: „Kommt auf das lange Grasfeld." Sie stellt sie alle dort auf, jeden ein Stück weiter und sagt ihnen: „Wenn die Antilope läuft und ruft, so muß immer der, der etwas weiter vorn steht, antworten: Ich bin voraus, lauf schnell!" Alle sagen ja.

[1] Im Lager und auf dem Marsch hat mir unser erster Tikar-Dolmetsch Mbo diese Fabeln in Pidgin erzählt; ich habe sie in Neger-Englisch aufgeschrieben und mit Mbo mehrfach überprüft. Hier folgen sie in deutscher Übersetzung, mit Absicht ganz in dem naiv-kindlichen Ton des Erzählers gehalten. M. P. Thorbecke.

Nach drei Tagen treffen sich die Antilope und die Schildkröte an dem Grasfeld. Sie fangen an zu laufen. Nach kurzer Zeit ruft die Antilope: „Wo bist du?“ Die Schildkröte, die etwas weiter voran steht, antwortet: „Ich bin voraus, lauf schnell!“ Die Antilope läuft. Sie ruft: „Wo bist du?“ Die andre Schildkröte: „Ich bin voraus, lauf schnell!“ Die Antilope läuft schneller, sie ruft: „Wo bist du?“ „Ich bin voraus, lauf schnell, lauf schnell!“ So geht es hundert Mal. Die Antilope fällt um und ist tot.

Der Hund und das Stachelschwein

Hund und Stachelschwein sind Freunde. Eines Tages kommt das Stachelschwein zum Gehöft des Hundes und sagt: „Ich wandere im Busch, ich habe nichts zu essen, ich habe kein Haus zum Schlafen, du bist mein Freund, hilf mir.“ Der Hund sagt: „Ja“. Er gibt ihm ein Haus zum Schlafen, er gibt ihm zu essen, nur Zuckerrohr gibt er ihm nicht. Er führt es auf seinen Acker und zeigt ihm das Zuckerrohr und fragt es: „Kennst du das?“ Das Stachelschwein sagt: „Ich lebe im Busch und esse Gras, wie soll ich das kennen?“ Der Hund sagt: „Es ist süß, versuch es.“ Das Stachelschwein ißt und sagt: „Das ist sehr süß.“ Der Hund sagt: „Du bist mein Freund, geh jeden Tag auf meinen Acker und nimm, was du magst.“

Das Stachelschwein wohnt in dem Haus, das der Hund ihm gegeben hat, und jeden Tag geht es auf das Feld und ißt Zuckerrohr. Der Hund sieht das und sagt: „Laß doch die Wurzeln stehn, dann kommen neue Triebe heraus.“ Aber das Stachelschwein hört nicht, es geht jeden Tag auf den Acker und frißt alles Zuckerrohr mit den Wurzeln auf, bis nichts mehr da ist. Der Hund sagt: „Ich bin dein Freund, ich gebe dir ein Haus und Essen, warum verdirbst du meinen Acker so?“ Das Stachelschwein, das jetzt einen vollen Bauch hat, schimpft: „Ist dies nicht mein Haus? ist dies nicht mein Acker? was willst du überhaupt?“ Der Hund sagt nichts.

Das Stachelschwein geht auf den Acker von andern Leuten und frißt alles Zuckerrohr. Die Leute finden es auf dem Acker und sagen: „Du hast das Zuckerrohr gestohlen.“ Das Stachelschwein sagt: „Nein, das hat der Hund getan.“ Da gehen die Leute mit dem Stachelschwein zum Hund und sagen: „Du hast das Zuckerrohr gestohlen.“ Der Hund sagt: „Nein, das hat das Stachelschwein getan.“ „Ihr müßt vor Gericht gehn.“ „Ja.“

Am andern Morgen sehr früh sagt das Stachelschwein zum Hund: „Wir wollen gehn.“ Der Hund sieht hinaus. Die Sonne ist noch nicht aufgegangen, es ist dunkel und sehr kalt. „Laß uns noch warten,“ sagt der Hund. „Nein laß uns jetzt gehen.“ „Nein laß uns die Sonne abwarten.“ „Nein wir müssen jetzt gehen.“ „Gut.“ Sie gehen. Es ist sehr kalt und sehr naß. Der Hund friert, das Stachelschwein friert nicht. Plötzlich geht das Stachelschwein vom Weg ab ins Gras hinein. „Warum bleibst du nicht auf dem Weg,“ fragt der Hund. „Nein, laß uns durchs Gras gehn“, sagt das Stachelschwein, „dann kommen wir schneller hin“. „Nein, wir wollen auf dem Weg gehn.“ „Nein, wir wollen durchs Gras gehn.“ „Gut“: der Hund willigt ein. Sie gehn durchs Gras. Das Gras

ist sehr naß, dem Stachelschwein macht das nichts, der Hund friert schrecklich, er zittert am ganzen Leibe.

Als sie vor die alten Leute kommen, die Richter[1], steht der Hund da und zittert sehr: „Seht wie er sich vor den Richtern fürchtet, weil er das Zuckerrohr gestohlen hat", sagt das Stachelschwein. „Ja, er hat das Zuckerrohr gestohlen," sagen die Richter. Die Leute schlagen den Hund tot.

Als das die Brüder und Kinder des Hundes hören, schreien sie laut und sagen: „Das Stachelschwein hat meinen Vater umgebracht, kommt laßt uns alle Stachelschweine töten!" Seitdem will jeder Hund jedes Stachelschwein totbeißen.

Hausmaus und Feldmaus

Einmal sprechen die Hausmaus und die Feldmaus zusammen. Die Hausmaus sagt: „Es ist besser, wenn alle Menschen leben bleiben, sie sollen nicht sterben." Die Feldmaus sagt: „Nein, es ist besser, daß die Leute sterben, sonst werden es zu viele, und es gibt nicht genug neues Ackerland mehr[2]. Die Frauen gebären auch immer neu, so daß die Zahl immer dieselbe bleibt. So ist es gut." „Gut," sagt die Hausmaus, „aber dann muß überall im Wald und im Gras was zu essen wachsen, daß die Menschen es überall finden können." Die Feldmaus: „Nein, das ist nicht gut. Wenn überall Essen wächst, werden die Menschen nicht mehr an Gott denken. Wenn sie hungrig sind, bitten sie Gott, gib mir zu essen, und wenn sie dann was finden, danken sie Gott. Wenn es überall wächst, ist das nicht so. Und es ist auch besser, wenn ein Mann seinen Acker bestellt, dann bleiben seine Kinder bei ihm, weil er ihnen zu essen gibt. Wenn überall von selbst was wächst, bleiben sie nicht bei ihrem Vater, sondern laufen bald alle weg." Sie reden lange hin und her und sagen zuletzt: „Wir wollen es vor Gericht bringen." Am andern Morgen früh wollen sie sich an dem großen Wasser treffen, wo die alten Männer wohnen.

Am andern Morgen sehr früh stehen beide auf und sehen hinaus. Die Sonne ist noch nicht da, es ist sehr kalt. Die Hausmaus schläft immer am Feuer und fürchtet sich deshalb vor der Kälte: „Ich will warten, bis die Sonne da ist." Die Feldmaus schläft immer draußen im Kalten, sie fürchtet sich vor nichts, und sie geht gleich fort und kommt bald an das große Wasser zu den alten Männern. Sie steht vor den alten Männern und sagt: „Es ist gut, wenn die Menschen sterben, sonst werden es zu viele, und es gibt nicht genug neues Ackerland mehr. Die Frauen gebären ja auch immer neu, so daß die Zahl immer dieselbe bleibt." Die alten Leute sagen: „Ja, du sprichst wahr." Dann sagt die Feldmaus: „Es ist nicht gut, daß überall die Menschen nicht mehr an Gott denken und ihn bitten, wenn sie hungrig sind. Und wenn ein Mann seinen Acker bestellt, bleiben seine Kinder bei ihm, weil er ihnen zu essen gibt. Wenn überall von selbst Essen wächst, laufen sie alle bald davon. „Ja, du sprichst wahr," sagen die Alten, und als sie das gesagt haben, fallen zwei von den alten Männern um und sind tot.

[1] Vergl. die Bemerkungen S. 78 über die alten Leute als Richter.

[2] Vergl. 2. Teil, S. 64.

Als die Sonne da ist, geht auch die Hausmaus. Sie kommt zum großen Wasser zu den alten Männern und will sprechen. Aber die alten Männer sagen: „Warum kommst du so spät? Die Feldmaus war schon da und hat gesprochen, und wir haben gerichtet, daß sie wahr spricht. Und dann sind zwei von uns gestorben; nun können wir nicht mehr Recht sprechen". Die Hausmaus ist sehr böse und sagt: „Mein Bruder hat mich betrogen, ich will ihn nie mehr sehen"; und sie geht in ihr Haus und sieht die Feldmaus nie wieder.

Der Schafbock

Ein Mann hat viele Schafe, die gehen immer in den Busch, Leopard und Hyäne holen sie alle, zuletzt ist nur noch ein großer, alter Schafbock da. Der Mann sagt zu ihm: „Bleibe lieber im Haus, sonst holt dich der Leopard auch noch." „Ja, mein Vater". Der Schafbock bleibt lange im Haus. Einmal hört er, wie die Leute in einem andern Dorf Tanzmusik machen. „Ich sitze immer im Haus, meine Brüder tanzen, ich will auch zur Tanzmusik gehen." Er geht zur Tür hinaus. Dabei stößt er mit dem Horn an eine Kürbisflasche mit Honig, die dort hängt. Die Kürbisflasche fällt herunter und bleibt an seinen Hörnern hängen, der Schafbock merkt es nicht. Er geht den Weg über ein langes Grasfeld. Die Hyäne begegnet ihm. Die Hyäne sagt: „Warum gehst du hier auf der Straße, ich will dich fressen." „Nein, friß mich nicht, ich gehe meinen Bruder zu besuchen." „Das ist gelogen, du hast gar keinen Bruder." „Wie soll ein Mann keinen Bruder haben?" „Gut, ich will mit dir gehen, und wenn du wahr gesprochen hast und zu deinem Bruder gehst, will ich dich nicht fressen, wenn du aber gar keinen Bruder hast, fresse ich dich." „Ja." Sie gehen lange Zeit. „Siehst du, du hast keinen Bruder, jetzt fresse ich dich." „Nein warte doch, mein Bruder wird bald kommen." Sie gehn weiter. Sie kommen an das Haus des Löwen. Der Löwe ist krank; er hat eine Antilope gefressen, ein Knochen hat ihm den Hals innen verletzt. „Jetzt sehe ich, daß du wahr gesprochen hast, er ist gewiß dein Bruder, er hat dieselbe Mähne am Kopf wie du," sagt die Hyäne. „Ja, das ist mein Bruder", sagt der Löwe, „er ist gewiß gekommen, um mir Medizin zu bringen." „Ich habe keine Medizin," sagt der Schafbock. „Aber ich sehe doch, daß du eine Kürbisflasche trägst." Der Schafbock nimmt sie herunter und sieht den Honig. „Ja, ich habe Medizin, du mußt sie auf ein Stück Fleisch tun." Der Löwe greift die Hyäne und beißt ihr ein Stück Fleisch aus dem Bein. Der Schafbock taucht es in den Honig und sagt: „Tue es in den Mund, nicht in den Bauch." Der Löwe nimmt es, es ist süß in seinem Mund, er schluckt es herunter. „Gieb mir mehr Medizin." Er beißt der Hyäne wieder ein Stück Fleisch aus dem Bein. Der Schafbock tut Honig darauf und sagt: „Nimm es in den Mund, nicht in den Bauch." Der Löwe nimmt es in den Mund, es ist gar zu süß, er schluckt es herunter. „Ich will mehr haben von dieser guten Medizin." Die Hyäne läuft weg, der Löwe läuft hinterher. Als beide fort sind, läuft der Schafbock schnell fort. Als der Löwe wiederkommt, sagt er: „Nein, dies Tier ist nicht mein Bruder, wenn es auch dieselbe Mähne am Kopf hat." Der Schafbock kommt nach Haus und sagt: „Jetzt bleibe ich zu Haus; wenn ich in den Busch gehe, werde ich gefressen, mein Vater hat wahr gesprochen".

Die dumme Frau

Ein Mann hat eine Tochter, er wohnt mit ihr auf seinem Acker. Alle Tiere lieben diese Frau und wollen sie heiraten, der Elefant und der Büffel, die Antilope, der Wasserbock , die Affen. Die Antilope kommt zu der Frau und sagt: „Sieh mein schönes, buntes Fell, ich bin das hübscheste Tier im ganzen Wald, heirate mich." Die Frau sagt: „Ich will es mir überlegen, geh so lange zu meinem Vater auf den Acker." Die Antilope tut es. Der Elefant kommt: „Ich bin stärker als alle Leute, sieh meine starken Beine, meinen starken Rücken; glaubst du nicht, daß ich gut Wald roden und Feuerholz tragen kann? heirate mich." „Ja, aber warte noch ein wenig und arbeite so lange bei meinem Vater auf dem Feld." Der Elefant tut es. Der Büffel kommt: „Ich kann jeden töten, der dir etwas antun will, heirate mich." „Ja, ich will es mir überlegen, geh so lange zu meinem Vater auf den Acker." Der Büffel tut es. Der Wasserbock kommt: „Ich kann schneller laufen als irgend ein Tier, sieh meine langen Beine, sieh meine langen Hörner, damit stoße ich jeden, der dir etwas tun will; heirate mich." Ja, ich will es mir überlegen, geh so lange zu meinem Vater auf den Acker." Der Wasserbock tut es. Der weiße Affe kommt: „Sieh mein schönes, weißes Fell; heirate mich, dann kannst du darauf schlafen." „Ja, ich will es mir überlegen, geh so lange zu meinem Vater auf den Acker." Der Affe geht hin und arbeitet auf dem Acker. Der schwarze Affe kommt: „Niemand kann so gut Korn stehlen wie ich, wenn ich etwas zu essen sehe, stehle ich es; heirate mich, dann wirst du nie Hunger leiden." „Warte eine Weile, ich will es mir überlegen, geh solange zu meinem Vater auf den Acker." Der schwarze Affe tut es. So arbeiten alle Tiere bei der Frau und dienen ihr lange.

Eines Tages sitzt die Frau und ißt. Das Chamäleon kommt und steigt in ihre Schüssel. Alle Tiere sehen das und kommen und wollen das Chamäleon töten. Die Frau sagt: „Laßt nach, ich will es selber fragen. — Warum kommst du und sitzt in meiner Schüssel?" „Ich will dich heiraten." Die Frau lacht: „Was bist du denn, daß du mich heiraten willst?" „Ich bin ein großer Herr (*propro gentleman*), ich bin mehr als alle Tiere, die bei dir sind." „Du bist ein großer Herr und bist so klein?" „Ich bin so klein, weil ich nicht zu arbeiten brauche; die Tiere hier bei dir müssen alle schwer arbeiten, darum müssen sie so groß sein." Die Tiere wollen das Chamäleon töten, aber die Frau sagt: „Laßt es, ich will es weiter fragen. Warum gehst du so langsam?" „Ich gehe langsam, weil ich schweren Schmuck und schwere Gewänder trage, siehst du nicht, wie sie immer die Farbe wechseln?" „Warum hast du solch runden Rücken?" „Weil ich immer auf dem Pferde reite. Mein Vater und ich reiten jeden Tag auf dem Pferd. Sieh meine Füße, die Zehen stehen so auseinander, weil ich zwischen ihnen den Steigbügel halte (Fulla-Art zu reiten). Komm du auf meines Vaters Hof, dann wirst du sehen, daß ich die Wahrheit spreche, und daß mein Vater und alle meine Brüder und ich große Herren sind." Die Frau sagt: „Wenn das wahr ist, will ich dich heiraten, komm heut Nacht." Die andern Tiere wollen das Chamäleon töten, die Frau versteckt es und läßt es fortlaufen. In der Nacht geht die Frau von ihres Vaters Hof fort und geht zu dem Chamäleon. Bald sieht sie, daß das Chamäleon alles gelogen hat, aber jetzt muß sie bleiben. Alle Tiere sagen: „So was Dummes wie eine Frau habe ich noch nie gesehen."

Der gefräßige Hund

Eine Löwin geht in eine Höhle im Berg und wirft vier Junge. Als die Jungen größer werden, tun sie der Löwin beim Saugen weh, deshalb fürchtet sie sich vor ihren Jungen. Sie geht in den Busch, fängt eine Antilope, bringt sie zur Höhle, geht nicht nah, wirft sie von Weitem den Jungen hin. Die Jungen fressen die Antilope. Am Abend geht die Löwin wieder in den Busch, fängt ein Schwein, bringt es, wirft es den Jungen von Weitem hin. Die Jungen fressen es. Am andern Morgen fängt die Löwin einen Wasserbock, bringt ihn, wirft ihn von Weitem hin, die Jungen fressen ihn. Am Abend fängt sie wieder ein Tier und wirft es den Jungen hin. Die Jungen fressen jeden Tag zweimal Fleisch.

Ein Hund läuft durch den Wald. Er ist sehr hungrig, sucht was zu fressen. Er sieht den Weg, den die Löwin ausgetreten hat. „Ich will diesem Weg folgen, vielleicht finde ich da was zu fressen.“ Er kommt zur Höhle, da sind die vier jungen Löwen, die kommen heraus und wollen ihn fressen. Der Hund sagt: „Freßt mich nicht, ich bin euer Bruder.“ „Wie bist du unser Bruder? Wir kennen dich nicht.“ „Doch ich bin euer Bruder, ich bin der Erstgeborene, eure Mutter hat mich geboren, eh sie euch geboren hat.“ „Wir wollen sehn, ob du unser Bruder bist, wenn du Fleisch frißt und Blut trinkst, bist du unser Bruder.“ Am Abend bringt die Löwin ein Tier, wirft es hin, die Jungen holen es in die Höhle und sagen zum Hund: „Friß!“ Der Hund frißt das halbe Tier und trinkt das Blut. „Ja, du bist wirklich unser Bruder, du bist der Erstgeborene; wie heißt du?“ „Ich heiße Allesamt.“ Am Abend kommt die Löwin. Der Hund sagt: „Jetzt hört, wen sie ruft, der soll das Fleisch haben.“ Die Löwin wirft ein Tier hin und ruft: „Für allesamt (*all man*).“ „Dies Fressen ist für mich,“ sagt der Hund und frißt das Fleisch allein. Am andern Morgen bringt die Löwin wieder Fleisch und ruft: „Für allesamt.“ Der Hund frißt alles. So geht es jeden Tag, immer ruft die Löwin: „Für allesamt,“ und der Hund frißt es. Die jungen Löwen werden mager und krank. Ein junger Löwe läuft heraus und ruft: „Mutter warum läßt du deine Kinder sterben.“ Die Löwin fürchtet sich, läuft weg. Eines von den Jungen stirbt. Am andern Morgen ruft ein Junges: „Mutter wir sterben, heute Nacht ist eines deiner Jungen gestorben, morgen sterben wir alle.“ Die Löwin hört, bleibt stehen: „Wie könnt ihr sterben, ich bringe euch jeden Tag zweimal Fleisch.“ Das Junge sagt: „Mutter du gibst immer das Fleisch deinem Erstgeborenen, unserm Bruder.“ „Ich habe keinen Erstgeborenen, ich habe niemand geboren als euch.“ Das Junge sagt ihr von dem Hund Allesamt, wie der jeden Tag alles Fleisch frißt. „Ich will diesen bösen Hund töten.“

Der Hund läuft weg in den Wald. Die Löwin verfolgt ihn. Der Hund kommt auf ein Feld, das gehört dem Leoparden. „Hilf mir, der Löwe will mich fressen.“ Der Leopard läuft weg. Die Löwin verfolgt die Spur des Hundes. Der Hund kommt auf ein andres Feld, das gehört dem Chamäleon. „Hilf mir, der Löwe will mich fressen“. „Ja, ich will dir helfen.“ „O, ich danke dir so sehr.“ „Ja, ich will den Löwen töten.“ „O, ich danke dir so sehr, ich will dich gut bezahlen.“ Der Hund versteckt sich unter einem Korb. Das Chamäleon legt einen Speer und ein Schwert ins Feuer. Die Löwin kommt: „Hast du den Hund gesehen?“ „Bin ich der Sklave des Hundes, daß du mich nach ihm fragst? Ich bin hier König.

Was tust du überhaupt auf meinem Feld, mach, daß du fortkommst, und mache die Spuren deiner großen Füße wieder fort, du verdirbst mein Feld.“ Die Löwin: „Ich glaube, du hast den Verstand verloren, du must sterben.“ Sie will das Chamäleon fassen. Das nimmt den Speer und hält ihn der Löwin entgegen, die springt hinein und fällt ins Feuer; das Chamäleon nimmt das Schwert und schlägt sie ganz tot.

Der Hund kommt heraus: „O ich danke dir so sehr, was kann ich für dich tun? ich bin arm, ich habe kein Geld dich zu bezahlen, aber ich kann für dich arbeiten.“ Das Chamäleon: „Ich bin schwach und klein, du bist stark, du kannst in den Wald gehn und Feuerholz holen, damit ich das Fleisch von diesem Löwen dörren kann.“ „Nein, es ist besser, ich nehme das Fleisch in den Wald, es zu dörren; da ist kein Wind, das Feuer brennt besser.“ „Ja.“ Der Hund und das Chamäleon schneiden die Löwin in Stücke, der Hund bringt das Fleisch in den Wald, dörrt es am Feuer. Er frißt von dem Fleisch; es ist süß in seinem Mund, er denkt: „Besser ich fresse dieses Löwenfleisch allein.“ Er tut Pflanzensaft auf ein Stück, bringt es dem Chamäleon: „Dies Fleisch kann kein Mensch essen, es ist zu bitter.“ Das Chamäleon: „Ja, das ist zu bitter, ich will es im Walde versuchen.“ Der Hund gibt ihm im Wald ein bitteres Stück: „Ja, das ist zu bitter, wer das ißt muß sterben.“ Das Chamäleon geht nach Haus. Der Hund geht jeden Tag in den Wald und frißt von dem Löwenfleisch. Andere Tiere sagen dem Chamäleon: „Der Hund lügt, das Löwenfleisch ist sehr gut, er frißt es jeden Tag.“

Das Chamäleon sagt zu seiner Frau: „Wenn der Hund kommt, mache schnell ein Fufubrot und tu unsre Jungen hinein, gib es dem Hund.“ Das Chamäleon versteckt sich, die Frau sieht den Hund, macht ein Fufubrot, tut ihre Jungen hinein, ruft den Hund: „Mein Mann ist nicht da, er hat gesagt, ich soll dir Fufu geben.“ Der Hund macht sein großes Maul auf und schluckt das ganze Fufubrot auf einmal hinunter. Das Chamäleon kommt und sagt: „Jetzt frage ich dich, hast du das Löwenfleisch gefressen?“ „Nein.“ „Lüge nicht, in dem Fufubrot ist eine Medizin, die schreit, wenn sie Löwenfleisch trifft.“ „Nein, ich habe kein Löwenfleisch gefressen.“ Das Chamäleon klopft dem Hund an den Bauch: „Hört ihr mich?“ Die Jungen hören ihn, schreien und kneifen den Hund von innen. Der Hund schreit sehr: „Ja, ich habe das Löwenfleisch für dich bitter gemacht, ich wollte es selber fressen.“ Das Chamäleon: „Kommt heraus,“ zum Hund: „Mache was.“ Da kommen die Jungen alle hinterwärts heraus. Der Hund reißt aus in den Wald.

Der schlaue Käfer

Der Laufkäfer sitzt mit seiner Frau in seinem Gehöft. Er hat nichts zu essen, großer Hunger herrscht in seinem Gehöft. Er geht aus, Essen zu suchen, kommt an das Gehöft des Hundes; da sind große Felder mit Mais, Kassada und Yames. Der Käfer geht nach Haus. „Der Hund hat viel zu essen, wir wollen zu ihm gehn, bei ihm essen. Du mußt sagen, ich wäre dein Kind.“ „Ja, das ist besser.“ Sie schneidet ihrem Mann die Haar ab, salbt seinen Kopf mit Palmöl, wickelt ihn

in ein Tuch, nimmt ihn auf die Hüfte. Sie geht zum Hof des Hundes und sagt: „Sieh mein Kind, vor drei Tagen habe ich es geboren, ich habe großen Hunger, ich habe nichts zu essen, gib mir was, sonst sterbe ich, und mein Kind stirbt auch.“ Der Hund: „Gut, du kannst hierbleiben, meine Frau soll dir Mehl geben.“ Sie kocht Fufu und sitzt mit ihrem Mann in der Hütte, die der Hund ihr gegeben hat. Der Käfer ißt alles. Die Frau sagt: „Iß nicht alles, sonst merkt es der Hund.“ Der Käfer ißt alles. Am andern Tag sagt die Käferfrau: „Gib mir zu essen.“ „Geh mit meiner Frau aufs Feld und hole Kassada.“ Die Frauen gehen. In der Nacht ißt der Käfer wieder alles. Am andern Morgen gehen die Frauen aufs Feld. Die Frau des Hundes hat gekochte Kassada für ihren Mann ans Feuer gestellt, die Käferfrau bringt ihren Mann, eingewickelt, und legt ihn neben das Feuer. Der Hund geht hinaus. Der Käfer kriecht heraus, ißt alle Kassada, kriecht wieder in sein Tuch. Der Hund will essen, der Topf ist leer. „Na, gut,“ er kocht sich neue Kassada, geht hinaus: der Käfer kriecht heraus, frißt alles. Der Hund wundert sich, tut wieder Kassada in den Topf, geht hinaus, der Käfer frißt alles. Der Hund kommt, findet nichts, sieht sich um, wer die Kassada gestohlen hat. Nur das Kind liegt am Feuer. Der Hund denkt: „Was ist das für ein Kind?“ — schlägt ihm auf den Kopf. „Bä, bä“ ruft der Käfer mit hoher Stimme, der Hund nimmt einen Stock, schlägt ihn stark. Er brüllt: „Hu, hu!“ Der Hund lacht: „Jetzt habe ich dich gefaßt,“ schlägt immer mehr. Plötzlich hört der Käfer auf zu schreien, wird steif, bewegt sich nicht mehr. Der Hund fürchtet sich, er denkt, er hat ihn totgeschlagen. Er dreht ihn hin und her, kitzelt ihn, begießt ihn mit kaltem Wasser, begießt ihn mit heißem Wasser. Der Käfer rührt sich nicht.

Die Käferfrau kommt nach Haus, findet ihren Mann tot. Sie schreit sehr, nimmt ihn auf den Arm, trägt ihn fort. Als sie eine Stunde vom Gehöft weg ist, bewegt sich der Käfer, springt auf die Erde, läuft zurück zum Hund. Er kommt mit großem Geschrei in das Haus: „Du hast meinen Bruder getötet, ich bringe es vor Gericht.“ Der Hund und seine Frau fürchten sich sehr, sie laufen weg in ein andres Land. Der Käfer und seine Frau bleiben auf dem Hof und essen all das viele Essen von den Feldern.

Zählen und Rechnen

Die Tikar haben ein, im Vergleich zu den benachbarten Wute und Bati, sehr hoch stehendes System des Zählens[1] und in gewissem Maß auch des Rechnens entwickelt. Das ist um so überraschender, als die Tikar keineswegs ein Handelsvolk sind wie die Haussa oder die Bewohner des westlichen Grashochlandes. Nach unsern Versuchen vermochten die Tikar nicht nur rascher und leichter zweistellige Zahlen zu addieren und zu subtrahieren als uns begleitende Leute aus dem Bezirk Dschang, vor allem ist ihr Zahlensystem auch viel umfassender und logischer: es reicht bis zu einer Million hinauf und bewegt sich vollkommen im Dezimalsystem.

[1] Vergl. M. P. Thorbecke, Auf der Savanne, S. 90.

Zahlen von 1 bis 900000

1 mbŏ
2 mbē
3 lä
4 jië
5 scha
6 chőlŏ
7 sáëmē
8 nĕnē
9 táïĭ
10 éüĕ

11 um lam mbŏ
12 um lam mbē
13 um lam lä
14 um lam jië
15 um lam scha
16 um lam chőlŏ
17 um lam sáëmē
18 um lam nĕnē
19 um lam taïĭ
20 mong mbē

21 mong mbē blang mbŏ
22 mong mbē blang mbē
23 mong mbē blang lä
24 mong mbē blang jië
25 mong mbē blang scha
26 mong mbē blang chőlŏ
27 mong mbē blang sáëmē
28 mong mbē blang nĕnē
29 mong mbē blang taïĭ
30 mong lä

31 mong lä blang mbŏ
32 mong lä blang mbē
33 mong lä blang lä
34 mong lä blang jië
35 mong lä blang scha

40 mong jië
41 mong jië blang mbŏ
42 mong jië blang mbē
43 mong jië blang lä
44 mong jië blang jië
45 mong jië blang scha

50 mong scha
51 mong scha blang mbŏ
52 mong scha blang mbē
53 mong scha blang lä
54 mong scha blang jië
55 mong scha blang scha

60 mong chőlŏ
61 mong chőlŏ blang mbŏ

70 mong sáëmē
71 mong sáëmē blang mbŏ

80 mong nĕnē

90 mong taïĭ

100 ndu fŏ
200 ndu mbē
300 ndu lä
400 ndu jië
500 ndu scha
600 ndu chőlŏ
700 ndu sáëmē
800 ndu nĕnē
900 ndu taïĭ

1000 kam fŏ
2000 kam mbē
3000 kam lä
4000 kam jië
5000 kam scha
6000 kam chőlŏ
7000 kam sáëmē

10000 biu mbŏ
20000 biu mbē
30000 biu lä
40000 biu jië
50000 biu scha

100000 bugu mbŏ
200000 bugu mbē
300000 bugu lä

900000 bugu taïĭ

Die Genauigkeit des Ausdrucks ist besonders auffallend, zumal wenn man bedenkt, daß uns die Worte für 10000 und 100000 fehlen, daß wir uns diese Zahlbegriffe nur durch das vorgesetzte „zehn" und „hundert" verständlich machen können, der Zahlenausdruck bei uns also viel schwerfälliger wird. Alle Zahlworte kann der Tikar zusammensetzen und dadurch mehrstellige Zahlen ausdrücken, wobei er so verfährt, daß er die höchste Dezimalstelle zuerst nennt, darauf eine Pause macht, dann die nächste und so fort; vielleicht setzt er auch noch ein „dazu kommt" dazwischen. Vermutlich wird ja ein Tikar nicht sehr oft vielstellige Zahlen gebrauchen müssen, und wenn, so werden meist die Einer und Zehner fehlen, da das Zahlungsmittel, die Kauri, zu Hundert auf Schnüre gereiht ist und bei größeren Kaufgeschäften wohl nur nach vollständigen Schnüren gerechnet wird. Daß aber die Fähigkeit besteht, etwa die Zahl 875643 auszudrücken, haben wir bei unserm Dolmetsch Mbo festgestellt, der ganz gut Pidgin-Englisch sprach, das er bei einem in Tikar lebenden Kaufmann gelernt hatte; da er bis 1912 noch nie aus seinem heimatlichen Tikar-Land herausgekommen war, konnte europäischer Bildungseinfluß, etwa einer Schule, sicher nicht vorliegen. So kann also der Tikar in seinem Zahlsystem als höchstes 999999 ausdrücken. Und wenn es nun noch mehr ist? Dann sagt er: chili humo = mehr weiß ich nicht.

Daß die Tikar unter einander die niedrigern Zahlworte selbstverständlich gebrauchen, konnten wir beobachten: in Ditam unterhandelte unser Dolmetsch mit dem Häuptling über Stellung von Trägern, aus der uns unverständlichen Unterhaltung hörten wir mehrfach ein „mong mbe (20)" des Häuptlings heraus und ein „mong mbē blang jië (24)" unsres Dolmetsch. Um den Häuptling gefügig zu machen, riefen wir plötzlich unsrerseits „mong mbē blang jië (24)" in die Unterhaltung, was ihn so überraschte und erheiterte, daß er sich sofort zur Stellung der notwendigen 24 Träger bereit erklärte und noch mehrfach im Lauf des Tages an unser Zelt kam und bat, wir sollten noch einmal die Zahl der Träger auf Tikar sagen. Eine Benutzung der ganz hohen Zahlworte konnten wir nicht beobachten.

Der einzige Zusammenhang, den das erstaunlich große und streng logische Zahlensystem der Tikar mit ihrem tatsächlichen Wirtschaftsleben haben könnte, beruht auf der Annahme, daß sie schon sehr lange und ganz ausschließlich bei Kauf und Verkauf nicht Gegenstände tauschen, sondern sich eines sehr geringwertigen Zahlungsmittels bedienen, das in Dezimalen zusammengefaßt wird, heute der Kauri-Muschel, deren Wert in Tikar etwa $^1/_6$—$^1/_{10}$ Pfennig beträgt, und von der stets 100 auf eine Schnur aufgereiht werden. Es ist die Frage, ob die Tikar vor Einführung der landfremden Kauri ein andres Zahlungsmittel ähnlichen Charakters hatten. Daß die Tikarwörter für ihr Dezimal-System etwa den Sprachen der Fulla oder Haussa entlehnt seien, leugneten unsre Gewährsmänner aufs entschiedenste.

Für die Zahlen von eins bis zehn hat der Tikar eine Zeichensprache der Finger (Figur 29).

Die bei andern primitiven Völkern vorkommenden Bezeichnungen bestimmter Zahlen mit dem Wort „Hand" oder „viel" — wie das dem Malaischen entlehnte *talli* für 10 im Pidgin — gibt es im entwickelten Zahlensystem des Tikar nicht.

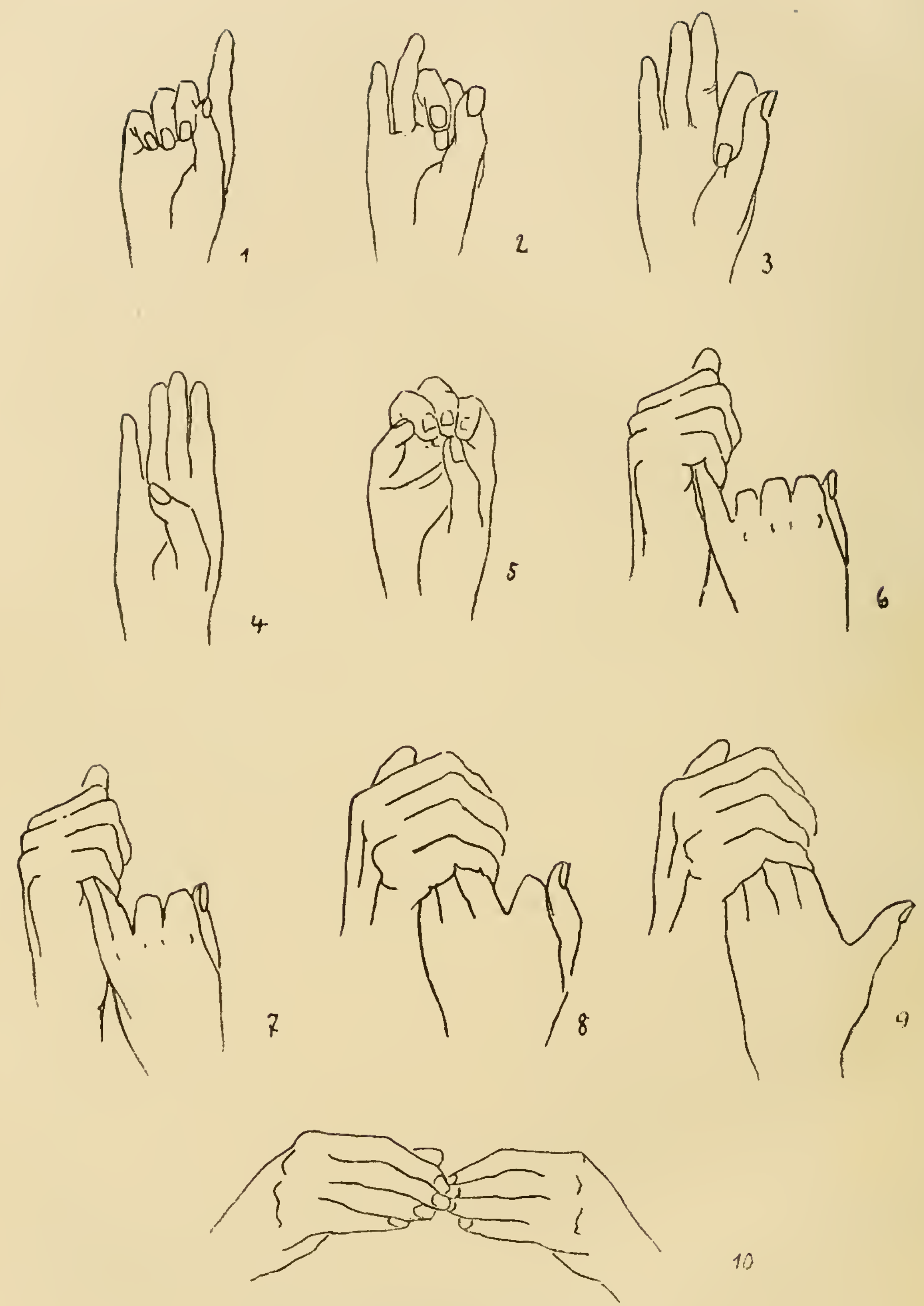


Fig 29 Fingerzeichen für die Zahlen 1 bis 10

Die Fähigkeit des Rechnens, besonders des Rechnens in der bloßen Vorstellung, ist keineswegs so entwickelt, wie der Zahlbegriff selbst. Von den vier elementaren Rechnungsarten sind dem Tikar nur Addition und Subtraktion bekannt. Aber schon die Subtraktion bereitet ihm Schwierigkeiten; Multiplikation und Division sind, außer im dezimalen Zahlensystem, Begriffe, die in seinen Kopf nicht hineingehn, wie Versuche bei sonst sehr intelligenten Leuten ergaben: keiner konnte je 6×3 ausrechnen. Reines Kopfrechnen wird im allgemeinen wohl nur zwischen 1 und 20 geübt, häufig werden auch da die Finger zu Hilfe genommen. Gehen die Zahlen höher hinauf, ohne runde Dezimalzahlen zu bleiben, so bedient man sich rasch gebrochener Holzstäbchen oder Stückchen von trocknen, dicken Grashalmen. Einzig im Dezimalsystem ist dem Tikar eine Art von Multiplikation geläufig. Er ist sich z. B. darüber klar, daß $3 \times 10 = 30$ ist, und er kann begreifen, daß $40 \times 100 = 4000$ ist; das hängt aber lediglich mit dem in Hunderten zusammengefaßten Zahlungsmittel, den auf Schnüren gereihten Kauri zusammen. Solche Art Rechnung kann der Tikar sogar im Kopf machen. Sobald es sich aber bei den Hundertern und Tausendern um addieren handelt, wenn z. B. bei einem größeren Kauf $1300 + 1900$ gerechnet werden soll, so nimmt er Holzstückchen, von denen jedes alsdann wie 100 (= einer Schnur Kauri) rechnet. Bei ganz großen Kaufgeschäften, z. B. beim Kauf eines Pferdes, das Hunderttausende von Kauri kosten kann (600—1000 Kauri = 1 Mk.), zählt sogar ein Hölzchen für 10 Schnüre oder 1000 einzelne Kauri, wieder ein Beweis für die klare Erfassung des Dezimalsystems.

Die Wertschätzung der Kauri schwankt, in Ngambe rechnete man 1912 etwa 6 Kauri auf 1 Pfennig, in Jakong schien man 8—10 Kauri = 1 Pfennig einzuschätzen.

Zeit und Zeitrechnung

Sonne, Mond und Jahreszeiten sind die Zeitmesser, die Sonne für den Tag, der Mond für den Monat, Regenzeit und Trockenzeit für das Jahr. Eine Wocheneinteilung kennt der Tikar nicht, da er keinen regelmäßigen Ruhe- oder Festtag hat. Wie viele West-Afrikaner ist er mit dem Stand der Sonne ganz vertraut, fragt man ihn, wieviel Zeit man brauche, um einen andern Ort zu erreichen, so weist er mit der Hand auf eine bestimmte Höhe des Himmels, wobei er stets die Himmelsrichtung gut angibt; mit seinem Schritt wird er auch zu der Stunde, da die Sonne an der so bezeichneten Stelle steht, dort eintreffen. Die Bewegung dieses Deutens der Sonnenhöhe wird mit ausgerecktem Arm und flacher Hand ausgeführt, Handrücken und Handfläche stehen senkrecht. Der Arm wird erst in die Höhe geführt und dann bis zur richtigen Höhe hinuntergeschlagen, die Schmalseite des kleinen Fingers schneidet bei der rasch ausgeführten Bewegung die Luft.

Eine andre Art, eine Weglänge zu bezeichnen, ist die Angabe der Zahl der Savannenstrecken, der „Grasfelder“ (*gras* oder *grafis* in Pidgin), die man überschreiten muß. Da sie aber von sehr verschiedener Ausdehnung sein können, je nach der Dichte des Wasser- und Waldgeäders, ist diese Wegeangabe recht ungenau. Sie ist wohl entstanden aus dem Bewußtsein, daß die

Schnelligkeit der einzelnen Fußgänger ganz verschieden ist; sagt man dem Frager „7 Grasfelder", so weiß er wenigstens beim sechsten Wasserlauf, daß er bald am Ziel ist. Natürlich kann die Ausdehnung der einzelnen Savannenstrecken auch mit solchen in der Nähe des Wohnorts verglichen werden. Überhaupt spielt der Vergleich mit bekannten Wegestrecken eine große Rolle bei allen solchen Zeitangaben.

Vom Monat behaupten die Tikar, er habe „etwa 30 Tage"; trotz unsrer Einwände, daß der Mond-Monat doch nur 28 Tage zähle, blieben sie dabei, in ihrem Lande seien es ungefähr 30, bei uns könne das ja vielleicht anders sein. Sehen sie zum ersten Mal die neue Mondsichel, so brechen sie 30 Stäbchen, die sie in der Hütte aufbewahren; jeden Tag wird eines weggeworfen, sind nur noch ganz wenige vorhanden, achtet man abends genau auf das Erscheinen des neuen Mondes und tut den Rest der Stäbchen fort, sobald man seiner ansichtig wird.

Das Jahr hat 13 Mond-Monate; als erster Monat des Jahres gilt stets der, in dem die Tornado-Zeit mit den ersten Regengüssen einsetzt. Da aber deren Beginn bis zu 4 Wochen schwankt, kann auch das Jahr länger oder kürzer sein. Der Tikar zählt nicht etwa die 13 Monde und sagt nicht, wenn die Regenzeit auf sich warten läßt: „Der Regen beginnt in diesem Jahr erst im zweiten Monat", sondern er verlängert sich das alte Jahr ruhig um einen vierzehnten Monat, um sich dann im nächsten Jahr ebenso selbstverständlich mit 12 Mond-Monaten zu begnügen. Einzig der Eintritt der feuchten Jahreszeit ist entscheidend; setzt sie etwa bei Vollmond ein, so gilt der letztvergangene Mondwechsel als Beginn des neuen Jahres. Charakteristisch ist, daß ein früh auftretender, vereinzelter Tornado den Tikar keinesfalls veranlaßt, das neue Jahr beginnen zu lassen; es bedarf dazu wirklich der andauernd feuchten Jahreszeit, der Zeit der Fruchtbarkeit und des Wachstums[1]. Denn der Regen bringt eine vollkommene Änderung im Menschenleben hervor; nach der langen Dürre beginnt jetzt die Aussaat der Feldfrüchte, die Zeit der frischen Nahrungsmittel und der reichen Ernten. Dementsprechend ist auch der Kalender der Tikar ein Säe- und Ernte-Kalender, die einzelnen Monate haben Namen, die zum Teil bäuerliche Arbeiten oder Zustände bedeuten. Nicht von allen vierzehn Monaten konnten wir die Deutung der Namen erfahren, aber doch von mehreren; die andern seien nur „Namen ohne Sinn", wurde uns gesagt.

Die Monate heißen vom Beginn der feuchten Jahreszeit an:

1. ngonsong
2. mbēlä = niederlegen (die Saat)
3. mbĕgĕ
4. jüe = zu essen (gibt es jetzt)
5. küekáng = roden (für Hirsefelder)
6. ngeng
7. nsä = säen (Hirse)
8. nkung
9. ndong

[1] Vergl. 2. Teil, S. 51



1. Tikar-Zeichnung: Maschierender Soldat mit Gewehr



2. Tikar-Zeichnung: Gehende und gestikulierende menschliche Gestalt

Hamburg: L. Friederichsen & Co.



1. Tikar-Zeichnung: Soldat mit Gewehr im Anschlag



2. Tikar-Zeichnung: Europäer mit Tropenhelm zu Pferd

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

10. nkö
11. ngueng = (ngu ist die große Festzeit[1])
12. füelä = brich es (das Hirsekorn)
13. linä = schneide es (der Hirse die Ähren ab)
14. ngondu

Die Namen ohne besondere Bedeutung sind nicht so allgemein bekannt und gebräuchlich wie die, die sich auf die landwirtschaftliche Arbeit beziehn. Wir erkundeten sie während eines längeren, durch Krankheit verursachten Aufenthalts beim Dorfhäuptling von Bambu, der abends häufig seine alten, weisen Männer zusammenrief, denen vom Dolmetsch unsre Fragen vorgelegt wurden. Es gab längere Beratungen, bis die Reihenfolge der Namen zur allgemeinen Zufriedenheit festgestellt war.

Bildende Kunst und Ornamentik

Als Kunst sind nur solche Äußerungen eines primitiven Volkes anzusehen, die sich so weit über rein ornamentale Ausschmückung von Häusern und Geräten erheben, daß man in ihnen eine selbständige Äußerung des menschlichen Geistes erkennen kann, oder solche Erzeugnisse, die, ohne jede Verbindung mit einem Gebrauchsgegenstand, rein aus Freude und Lust am Darstellen geschaffen sind. Als Beispiele rein künstlerischer Erzeugnisse dürfen ohne Bedenken die aus Holz geschnitzten großen Trommeln, Thronsessel und Stützpfosten an den Häusern im westlichen Grashochland, besonders in Bamum[2], angesehen werden, wie auch die großen, wahrscheinlich am Vorbild der Holzschnitzerei dort entwickelten Arbeiten in Bronze[3]. Bei den Tikar finden wir kein Gegenbeispiel dafür: weder die Lehmornamente an den Hauswänden, noch die Verzierungen der sockelartigen Lehmsitze können als etwas Höheres denn schmückende Ornamentik angesehen werden, auch die an und für sich hoch entwickelte Technik der feinen und kunstvollen Bronzearbeiten bleibt immer beim rein ornamentalen Schmuck kleiner Geräte und Schmucksachen stehen.

Aber primitive, doch deutliche Zeugnisse reiner Freude am Wiedergeben und Darstellen sinnlicher Eindrücke fanden wir bei den Tikar. Selbst in abgelegenen Gebirgsdörfern waren hie und da die Wände der Häuser mit Zeichnungen geschmückt, die mit weißem Aschenbrei auf den gelben oder roten Lehmbewurf aufgetragen werden. Als Schmuck des Hauses sind sie wohl kaum ursprünglich gedacht, denn es fehlt ihnen, was der Tikar sonst bei jeder Schmuck-Ornamentik streng einhält, die Symmetrie. Regellos sind die Zeichnungen über die Wand verstreut[4], ohne Zweifel sind sie garnicht als Schmuck des Hauses gedacht, aber dem Tikar steht nur die Hauswand als einzige große, glatte Fläche von gewisser Dauer zur Verfügung und so wird sie Trägerin und Unterlage der als Selbstzweck gefertigten Zeichnungen. Daß dazu meist die äußere Hauswand dient, hat seinen

[1] Vergl. S. 112.
[2] Vergl. 1. Teil Tafel 9 und 10.
[3] Vergl. S. 54.
[4] Vergl. 1. Teil, Tafel 15 Abb. 2.

Grund in der Dunkelheit des innern Hüttenraums, nur außen kann der Zeichner sein Werk wirklich sehen; und die überhängenden Grasmassen des Daches schützen es doch ziemlich gut gegen allzu rasche Vernichtung durch Regen. Übrigens fanden wir auch mehrfach im Innern der Häuser solche Wandzeichnungen. Bei diesen Zeichnungen der Tikar handelt es sich allein um das Bestreben, sinnliche Eindrücke wiederzugeben. Was das Auge geschaut, was den Geist beschäftigt, wird hier abgeschildert, ebenso primitiv wie von unsern kleinen Kindern in Griffelzeichnungen auf der Schiefertafel, aber unzweifelhaft in deutlicher Anschaulichkeit. Menschen und Tiere, Kampf und Jagd sind die immer wiederkehrenden Motive, besonders die soldatische Art, die — vom Europäer in das Land gebracht — dem Neger stets großen Eindruck macht. Wir sahen den Weißen zu Pferd, marschierende Soldaten mit geschultertem Gewehr, andre mit Gewehr im Anschlag, aber auch den eingeborenen Jäger mit gespanntem Bogen und allerlei heimisches Getier. Als sehr große, in Rotholz und Kohle ausgeführte Zeichnung fanden wir im Innern einer großen, hellen Hütte das Abbild eines Leoparden. Trotzdem die Zeichnungen so primitiv und unbeholfen sind, ist doch nicht jeder im Stande, sie zu machen. Hie und da heißt es von Leuten, sie seien besonders geschickt darin; sie werden dann auch wohl von andern gebeten, ihnen solche Zeichnungen an der Hüttenwand außen oder innen anzubringen, an deren Beschauen der Hausbesitzer seine Freude haben will. Wir haben uns von einem Mann aus Ngambe einige Zeichnungen auf Papier mit Kohle und Aschenbrei anfertigen lassen (Tafel 24 und 25).

Als Material zu diesen Zeichnungen dient Holzkohle, Holzasche und Rotholz; die Kohle meist in Stücken, Asche und Rotholz fein gerieben und mit Wasser zu einem Brei vermischt. Die drei Farben heißen *jhilo* = schwarz, *ähuë* = weiß, *äpang* = rot. Wir beobachteten bei den Tikar, wie bei allen andern Stämmen des Kameruner Grashochlandes, daß sie nur diese Farbbegriffe kennen und alle übrigen, in der Natur vorkommenden Farben gar nicht beachten, sie vielmehr mit einem der drei ihnen bekannten Worte bezeichnen, je nachdem, welchem der drei vorhandenen Farbstoffe sie am ehesten gleichen: alle hellen Farbtöne mit weiß, alle dunkeln mit schwarz, alle bräunlich oder gelblich erscheinenden mit rot.[1]

Als einzige plastische Darstellung, die einen gewissen Zusammenhang mit Kunst hat, seien hier die Tanzmasken genannt (Tafel 17, Nr. 1 und Tafel 28), die aus Holz geschnitzt und mit Holzkohle bemalt sind; der Tänzer trägt sie auf dem Kopf. Sie stellen Köpfe von Frauen dar, sind aber, im Vergleich zu ähnlichen Gegenständen aus Bamum, so roh, daß man sie wohl als notwendiges Requisit zum Maskentanz ansehn kann, nicht aber als einen Ausdruck der Freude am Abbilden und Darstellen. Eine ganz originelle Lösung der schwierigen Aufgabe, die menschlichen Gesichtszüge darzustellen, zeigt die linke Maske: das Gesicht ist eine glatte Fläche, Nase, Mund, Augen und Augenbrauen stehen erhaben darauf, was den wulstigen Negerlippen und starken Augenbrauen ganz gut entspricht, den Augen selber freilich weniger.

[1] Vergl. M. P. Thorbecke, Auf der Savanne, S. 87—88



M. P. Thorbecke phot.

1. Lehmornamentik im Gehöft des Lamido von Tibati



M. P. Thorbecke phot.

2. Bunt bemalte Lehmornamentik am Haus eines Baja

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Ganz anders ist dagegen die Ornamentik aufzufassen, deren sich der Tikar zum Schmücken seines Körpers mit Tätowierungen und zum Verzieren der Hauswand mit farbigen Lehmornamenten bedient. Diese Lehmornamentik (Fig. 30) ist reiner Flächenschmuck ohne jede Absicht des Abbildens von sinnlichen Eindrücken. Die plastischen Ornamente werden gleich beim Bau des Hauses angebracht. Die dafür bestimmte Wandfläche beiderseits der Haupttür wird in feuchtem Zustand besonders gut mit Hölzern und Scherben von Kürbisschale geglättet, das einfache Ornament in feuchtem Lehm als große Fläche 2—3 cm hoch aufgetragen, geglättet, die Ränder mit Raphia-Spänen sauber gekratzt. Ab und an werden kleinere Ornament-Teile als zweite Schicht auf die erste aufgelegt (Fig. 30 b und c), manchmal auch Punkte oder Linien in die erhabene Ornamentfläche eingetieft (Fig. 30d). Ist der Lehm des Ornaments trocken, wird es mit Farbe angetönt, meist einfarbig, hellgrau, weiß oder rot von der gelbgrauen Wand abstechend, auch wohl gelb von rein grauer Wand, manchmal aber auch mehrfarbig. Sehr hübsch und eigenartig wird meist die Türöffnung nach unten abgerundet und in Gegenbewegung dazu das ganze Ornament in seinem untern Teil nach außen ausladend gestaltet, was von einem feinen Gefühl für Linienführung zeugt.

Diese Lehmornamentik ist aber kaum eigener geistiger Besitz der Tikar, sie ist Lehngut aus Tibati oder von den Baia, wie uns die Tikar selber berichten; nur darüber gehen ihre Mitteilungen aus einander, von welchem dieser beiden Nachbarn die Lehmornamente stammen. Ornamente in sehr viel größerer und reicherer Ausführung haben wir an Innen- und Außenwänden in Tibati gesehen, wie auch außen und innen an der Empfangshalle eines in die Nähe von Joko versprengten, ganz einzeln zwischen Tikar und Wute wohnenden Baia-Edelmanns Djorokundi. Daß die sparsam angebrachten, in den Farben gedämpften Lehm-Ornamente am Tikar-Haus sehr viel geschmackvoller wirken als die großen, grell bunt bemalten an dem des Baia (Tafel 26, Abb. 2), ist an und für sich ja nebensächlich, zeugt aber wieder von dem oft beobachteten natürlichen Geschmack der Tikar. In Tibati fanden wir an den Außenwänden der Häuser nur schwere, plastische Ornamentik ohne jede Farbe (Tafel 26, Abb. 1), dagegen in den großen Empfangshallen des Lamido die Innenwände vollkommen bemalt bei nur ganz geringer plastischer Hervorhebung. Trotzdem ja in der Stadt Tibati zwischen der Wute- und Mbum-Bevölkerung auch ein Einschlag von Baia lebt, dessen kultureller Einfluß nicht zu unterschätzen ist, konnten wir uns nicht des Gefühls erwehren, daß die flächenhafte Bemalung der inneren Hauswand vielleicht einen ganz anderen Ursprung habe: daß es sich hier um eine Nachahmung der teppich- oder mattenbehangenen Wände des Orient handle, hervorgerufen durch den kulturellen Einfluß des Islam, der ja so manches geistige und materielle Gut ins innerste Afrika gebracht hat.

Zu Tätowierungen verwenden die Tikar eigene Muster[1] (Tafel 27); es fällt auf, daß man keinerlei Tiermotiven begegnet, selbst der halbe Strahlenstern

[1] Sie werden nach von dem Tikar Mbo ganz selbständig gelieferten Zeichnungen wiedergegeben.

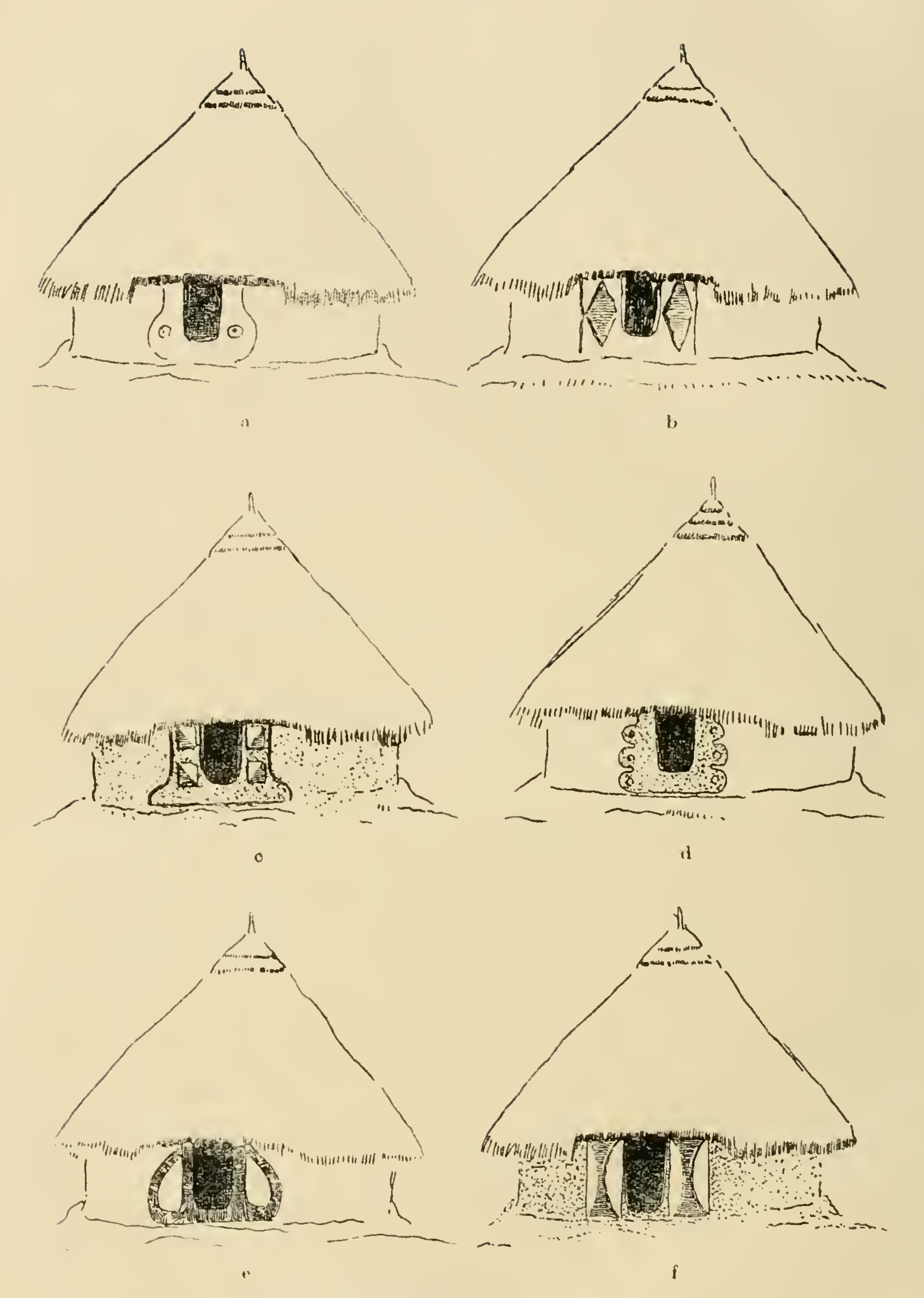


Fig. 30 Lehmornamente an den Häusern

an Mundwinkel und Daumenansatz kann nicht gut mit dem Spinnenmotiv des westlichen Grashochlandes in Verbindung gebracht werden, weil bei diesen stilisierten Spinnen-Darstellungen die Strahlenbeine stets nach allen Seiten gehn. Eher möchten wir glauben, daß die Tätowierungsmuster den anatomischen Bedingungen der Körperteile, die sie schmücken, angepaßt werden; der halbe Strahlenkranz an Daumen und Mundwinkel, der das Ausstrahlen von einem Punkt nach mehreren Seiten betont, läßt sich so deuten (Nr. 5 und 8); ebenso das Tätowierungsmuster Nr. 9 (*bjiu-jeschün*) auf dem Leib des Mannes: der Kreis betont den Nabel, die nach oben strebenden, flügelartigen Teile heben die durch die Rippenansätze bezeichnete Mittellinie heraus und das Ausladen der Brust nach beiden Seiden. Auch die Tätowierung Nr. 12 (*mahüia*) auf dem seitlichen Nacken ließe sich wohl ähnlich deuten: die Breite der Schultern, darauf die Dünne des Halses, die den wieder breiteren Kopf trägt. Die gestrichelte Ausführung erklärt sich überall durch die Technik der Tätowierung. Die echten Tikar-Motive sind heute schon vielfach durch fremde verdrängt, Muster aus Tibati und aus Bamum beherrschen die Mode, jedes Tiermotiv ist z. B. eine Nachahmung der in Bamum üblichen Tätowierungen.

Die Ornamentik der Tontöpfe zeigt vorwiegend Strichmuster in gegen einander gestellten Strichlagen, die der Eisentechnik Linien, in Zickzack oder Bogenführung, des Gelbguß Spiralen und Zöpfe. Daraus geht klar hervor, daß die Tikar nicht — wie etwa die Bamum — einen bestimmten Schatz von Ornamenten haben, den sie in den verschiedensten Techniken an allen möglichen Gegenständen wiederholen. Die Tikar lassen den Ornamentschmuck eines jeden Gegenstandes aus seinem Material entstehen: wie er in diesem oder jenem Material, in dieser oder jener Technik am besten und leichtesten anzubringen ist, wird er ausgeführt.

Musik, Tänze und Feste

In der Gedankenwelt des Tikar nehmen, wie in der aller Neger, Musik, Tanz, Feste einen wichtigen Platz in allen Wünschen und Vorstellungen ein. Einfache Musik ist eine freundliche Begleiterin des täglichen Lebens, die Aussicht auf einen Tanz am Abend facht Willen und Kraft des ermüdeten Mannes wieder an, ein im kleinen Kreis begonnener Tanz ruft bald das ganze Dorf als Teilnehmer oder Zuschauer herbei; bei größeren Festen strömt der ganze Stamm am Sitz des Häuptlings zusammen, mit Tanz und Musik sind auch die nur dem Eingeweihten zugänglichen, geheimnisvollen Totenfeiern von Edelleuten und Häuptlingen verknüpft.

Daß wir der Sprache nicht mächtig waren, hat sich bei den Beobachtungen über diese Äußerungen der geistigen Kultur am meisten fühlbar gemacht. Gedanken und Vorstellungen, selbst auf religiösem Gebiet, vermochten uns unsre Leute wohl in einer ruhigen Stunde auf Pidgin mitzuteilen; sobald sie aber Rhythmus und Erregung der Musik gefaßt hatte, waren sie nicht mehr im Stande, unmittelbar und spontan das zu übersetzen, was der Sänger aussprach; und spätere Erzählungen über den Inhalt eines Liedes fielen stets so dürftig und allgemein aus, daß man deutlich merkte, wie dem Hörer und dem Sänger

der Sinn der Gesänge kaum klar zum Bewußtsein kommt, wie sie die Erregung in eine Art Rauschzustand versetzt. So können wir hier leider nur das schildern, was wir mit eigenen Augen beobachtet haben, ohne seinen tieferen Sinn erklären zu können. Wir unterscheiden im Einzelnen: Musik, Tänze und Feste, die ohne Musik nicht denkbar, Totenfeiern auf ritueller und geheimbündlerischer Grundlage.

Die Musik der Tikar, die unlöslich mit Tanz und Fest verknüpft ist, haben wir, soweit irgend möglich in Phonogrammen festgehalten. 20 von diesen Aufnahmen hat Wilhelm Heinitz bearbeitet, Vokal- und Instrumental-Musik, auch die Vereinigungen von beiden, und zugleich die benutzten Musik-Instrumente eingehend beschrieben[1]. Was wir hier mitteilen, beschränkt sich in der Hauptsache auf die Gelegenheit der Darbietung und das Gebahren der Ausführenden.

Immer wieder fiel uns auf, daß wir in Tikar nie den bei vielen Negerstämmen Kameruns üblichen Arbeitsgesang zu hören bekamen. Im Tieflands Urwald hört man die Gesänge der Ruderer, auch der Träger, bei denen ein Chorrefrain mit dem Vorsänger abwechselt; man kennt auch Lieder der Mais stampfenden Weiber, so in Banjo und in Tibati. Von den Tikar hörten wir nichts dergleichen, und als wir schließlich danach fragten, wußten unsre Leute nichts darüber. Andrerseits aber bezeichneten Bewohner von Bengbeng einen Chor mit Einzelstimmen, den sie uns in den Apparat sangen, als „Gesang zur Arbeit". Sein Text besagt ungefähr: „Der Häuptling ruft jeden zu kommen. Der ist ein starker Mann, der schwere Arbeit tun kann. Wenn der Häuptling sagt, du tust dies, must du es ohne Furcht tun. Heute sollst du für den Weißen arbeiten, so mußt du es tun. Wenn dir die Arbeit zum Sterben schwer wird, hilft ihm ein anderer und macht sein Herz gut." Hier ist also ein ungelöster Widerspruch, der sich vielleicht so erklärt, daß Leute aus Bengbeng, die einige Zeit Steuerarbeit in Jaunde leisteten, dort einen Gesang zur Arbeit gehört u. d gelernt haben; auch die ganz besonders einfache Form, die diesen Arbeitsgesang von andrer Tikarmusik unterscheidet, weist darauf hin; vielleicht aber ist er auch nur einer der gleich zu nennenden *huang-ngegang-* oder *mböng-ngo*-Gesänge, denen ein beliebiger Text untergelegt wird. Dies Mal gab ihn, vielleicht mit Rücksicht auf uns, die für uns zu leistende Arbeit ab.

Häufig konnten wir beobachten, wie auf dem Marsch einer oder der andre aus der Trägerkarawane zu seinem und seiner Nachbarn Vergnügen oder Ermunterung auf der Sansa (Tafel 32 Nr. 3) klimperte, auch einzeln gehenden Feldarbeitern, die neben der Axt oder Hacke die Sansa trugen, begegneten wir; und allabendlich ertönte in den Dörfern hier und da das sanfte Schwirren der kleinen Instrumente, die weit verbreitet und sehr beliebt sind, schon kleinere Knaben üben eifrig darauf.

Gesungen wird zumeist in Verbindung mit irgend einer Instrumentalmusik. Nur einmal wurde uns von einem Solisten im „Büffelgesang" reine Vokalmusik in den Apparat gesungen, augenscheinlich eine freie Phantasie, die die Heiterkeit aller Zuhörer erregte, vielleicht ein Solo nach der Weise des Tanz- und Singspiels *ndüng*, mit dem Heinitz große Ähnlichkeit feststellen konnte.

[1] In einer besonderen Abhandlung, die Musik und Musik-Instrumente des ganzen Ost-Mbamlandes umfaßt und als letzter Teil dieses Buches veröffentlicht wird. Siehe S. 119ff.

Sonst klingen Stimmen und Instrumente — zum wenigsten Trommel und Rassel — stets zusammen.

Der einfachste Gesang ist *mböng-ngō*, den mit beliebigem Text Vorsänger und Chor im Refrain singen, unter Begleitung von Trommel und Rasseln, manchmal auch nur mit Sansa-Begleitung. Der Häuptling Fonga von Ngambe sang uns ihn vor, das eine Mal Lobpreisungen auf sich selbst als Text, das andre Mal eine Klage über eine schmutzige und unordentliche Frau, die allen Zuhörern unendlich komisch vorkam und kaum zu bändigendes Gelächter auslöste. *schi-bla*, Gesang mit Streichinstrument, hörten wir in Bengbeng. *ngoëng*, ein Männergesang mit sehr lautem Trommeln und Summen der Stimme des Trommlers, wird nur bei Einsetzung eines neuen Häuptlings oder Unterhäuptlings gesungen und nur in der Nacht. Der Text besagt ungefähr: „Heute ist ein großer Tag, heute mußt du uns alles zu essen geben, was wir haben wollen, heute darfst du nichts behalten." Zu dieser Musik gehört die lange, aufrecht zwischen den Knien gehaltene Trommel (Tafel 33, Nr. 1), deren Ton durch eine besondere Behandlung mit Gummi verstärkt wird. Handelt es sich um einen neuen Oberhäuptling, kommen zahlreiche Männer mit mindestens zehn Trommeln zusammen. Da wir ein solches Fest nicht erlebten, haben wir dies Musikstück auch nicht zu hören bekommen. *ngpa* ist der Gesang der Weiber zu zwei Trommeln mit Rassel-Begleitung (Tafel 29, Abb. 1). Die Trommeln werden von Männern geschlagen, die Weiber selber, die in flachem Bogen aufgestellt sind, schwingen die Rasseln. Unsre Leute gaben uns als Text ihrer Lieder an: „Sie loben sich und ihre Schönheit und locken ihren Mann." Als Maskentanz wird *ngpa* mit der gleichen Musik, aber andrer Instrumentalbesetzung ausgeführt. *huang-ngegang* ist der kunstvollste aller Gesänge, die wir im Ost-Mbamland hörten: Trommel und Rasseln begleiten ihn mit beliebigem, freiem Text, der von einem Vorsänger mit mehrstimmigem Chor ausgeführt wird. Auch Heinitz kommt zum Schluß, daß wir es hier mit einer „recht weit vorgeschrittenen, polyphonen Form" zu tun haben; seine regelmäßige Form und sein Aufbau sind bemerkenswert. Der Chor und besonders die Vorsänger hatten sehr schöne Stimmen; für uns war der Klang dieser Gesänge von größtem Reiz.

Während wir diese Chorgesänge mit Instrumenten nur in den größeren Orten, den Sitzen von Oberhäuptlingen, hörten, fanden wir die großen Xylophone in drei kleinen Dörfern im mittleren Tikar. Zwei davon waren ganz primitiv in den Erdboden eingebaut (Tafel 31, Abb. 1 und 2), das dritte, ein kunstvolles Doppel-Instrument, bewahrte der Häuptling von Kelebe, als ererbten, wertvollen Besitz, den er uns erst nach längerem Zögern und Feilschen zu verhältnismäßig hohem Preis abließ (Tafel 30). Daß es ein ebensolches Xylophon auch im Häuptlingsdorf Ngambe geben soll, hörten wir erst nach unserm letzten Aufenthalt dort, haben es daher nicht mehr sehen können.

In Bengbeng sahen wir ein Streichinstrument mit nur einer Saite, einen Monochord, und ein Blasinstrument, das aber nach der Aussage der Tikar selbst der *algaita* der Haussa nachgearbeitet sein soll. Auch von dem Streichinstrument halten wir das für fast sicher; wir sahen mehrfach solche einsaitigen Geigen bei wandernden Haussa, in Fumban spielten uns damit zwei Haussa-Bänkelsänger auf (Tafel 35), in Tikar begegneten wir ihnen sonst nirgends.

Als Trommel der Tikar wurde uns vor allem die große, auf Füßen stehende genannt (Tafel 33, Nr. 3); die Tikar bezeichneten sie bestimmt als ihr Eigentum, die Nachbarn in Bamum und Wute hätten sie von ihnen entlehnt. Von der am Boden liegenden Holztrommel mit schmalem Schlitz und ohne Fellbespannung (Tafel 32, Nr. 2) meinten sie selber, daß sie Lehngut von den Wute sei; höchst wahrscheinlich aber stammt sie nicht von den aus dem Sudan kommenden Wute, sondern aus dem Waldland, vielleicht von den Jaunde. Die hohe, beim Schlagen zwischen den Knien gehaltene Trommel und die zwei kleineren, gleichfalls von schmaler, hoher Form (Tafel 33, Nr. 2), die am Band über der Schulter getragen werden, sollen echte Tikar-Trommeln sein. Runde kleine Felltrommeln aber gelten als Arbeit der Haussa oder zum mindesten ihnen nachgeahmt.

In den Besitz einer großen Musikkappelle, bestehend aus möglichst zahlreichen, verschiedenartigen Trommeln, Rasseln und früher reich geschnitzten Elfenbeinhörnern, auch eines geübten Chors mit tüchtigem Vorsänger setzt jeder Häuptling seine besondere Ehre. Musik gehört unbedingt zur Hofhaltung. Gerne leiht er die Trommeln für die abendlichen Tanzfeste seiner Dorfinsassen, aber nach Gebrauch müssen sie sofort wieder in sein Gehöft gebracht werden. Auch einzelne Edelleute sind im Besitz von Trommeln, in ihren Stadthäusern, wie vor allem auf ihren Landsitzen, wo sie die Schar ihrer Hörigen zu Musik und Tanz benutzen darf.

Tanz ist undenkbar ohne Musik. Der dazu notwendigste Bestandteil der Musik, der Rhythmus, wird durch Trommel und Rassel ausgeführt. Der Rhythmus fährt sofort jedem Mann und jeder Frau, im wahren Sinn des Wortes, in die Glieder: kaum haben sie die ersten Takte vernommen, fangen sie an, Beine und Arme rhythmisch zu bewegen, selbst wenn sie sich garnicht am Tanz beteiligen, sondern als Zuschauer dabei sitzen. Am häufigsten wird *mböng-ngegang* getanzt, bei dem die Tänzer die paar Variationen der Melodie in lautem Chor singen, während eine große Trommel die Begleitung spielt und den Takt angibt. *mböng-ngegang* wird, wie der weiter unten behandelte Tanz *ndüng*, als gemeinsamer Tanz von beiden Geschlechtern getanzt, eine Sitte, die wir in diesem Maß bei keinem andern Kameruner Volksstamm trafen, wo meist Männer und Frauen streng getrennt ihre Tänze aufführen. Nur bei den Bamum, die ja durch Tikar-Einwanderung einen bestimmenden Einschlag von Tikar-Blut und Tikar-Kultur empfangen haben, fanden wir Verwandtes: hier treten maskierte Männer beim Frauentanz auf, wie in Tikar im Frauentanz *ngpa*[1]. Aber das unmaskierte offene Tanzen beider Geschlechter mit einander ist unsres Wissens in Bamum unbekannt. Im *mböng-ngegang* treten je ein Mann und eine Frau gemeinsam zum Tanz an. Ohne jede Frage stellt der Tanz den Geschlechtsakt dar; der Text, der ein Locken und Werben ist — „folge mir, folge mir zu meinem Platz" — verrät es ebenso wie die Bewegungen; vor allem aber erkannten wir es aus dem drastischen Kinderspielzeug[2], das die beiden Gestalten des *mböng-ngegang* darstellt. Doch haben wir nie beobachtet, daß die Tanzbewegungen und das ganze Gebahren der Tänzer etwas Unanständiges oder Anstößiges gehabt hätten; das mag einmal an der vollkommenen

[1] Vergl. weiter unten S. 113 und Tafel 29 Abb. 2 und 3.
[2] Vergl. S. 117.

inneren Unbefangenheit der Tänzer liegen, die in diesem öffentlichen Bekenntnis zu Funktionen des Geschlechtslebens nichts Anstößiges sehen, dann in der räumlichen Entfernung von mindestens Armeslänge, die jedes Paar zwischen sich beobachtet, am meisten vielleicht am Benehmen der tanzenden Frauen, das scheues Zurückweichen ausdrückt. Auch die Art der Bewegungen — geschmeidig und ästhetisch — mag bei diesem Eindruck mitsprechen, sie stehen in schroffem Gegensatz zu den fast grotesken Zuckungen der Arme und Schultern und dem abgerissenen Hüpfen, die wir bei fast allen Tänzen im westlichen Grashochland sahen. Im Gegensatz zu unsern Beobachtungen sah Waibel in Bukamba einen Solo-Tanz des Häuptlings mit einem seiner Weiber, der ihn durch die obszönen Bewegungen abstieß und anwiderte.

Bei der Tanzordnung steht die große Trommel in der Mitte des freien Dorfplatzes, die Tänzer bilden einen weiten Kreis, immer abwechselnd ein Mann und eine Frau, die einander frontal gegenüberstehn und sich ansehen. Der Kreis setzt sich in Bewegung, indem jede Frau rückwärts, jeder Mann vorwärts schreitet. Die Art des Schrittes dünkte uns am ehesten vergleichbar der amerikanischen Manier, Walzer zu tanzen, dem „Boston": kurze, schiebende Schritte, durch die eine Art von Gleiten entsteht. Die Knie werden dabei etwas gekrümmt, die Ellbogen seitlich leicht abgespreizt und ein wenig bewegt, teils vor- und rückwärts, teils auf und nieder. Während die Frauen diese Haltung streng einhalten, führen die Männer die lebhaftesten Variationen aus; sie setzen in rasender, fast vibrierender Geschwindigkeit die Füße weit auseinander und wieder eng zusammen, sie tauchen auf und nieder, drehen sich um sich selbst; in der am meisten bewunderten Variation dreht sich der Mann in tiefer Kniebeuge, fast hockend, mit weitgespreizten Knien wie rasend um sich selbst und macht doch die langsam kreisende Bewegung der ganzen Schar dabei mit. Ganz selten einmal bewegt sich der Kreis in umgekehrter Richtung, die Männer rückwärts, die Frauen vorwärts, wahrscheinlich nur, um Schwindel zu verhüten; nach wenigen Minuten schon fällt der Tanz in die ursprüngliche Richtung zurück. *mböng-ngegang* wird nur abends, bei Dunkelheit getanzt, am liebsten bei Vollmond. Die Tänzer sind dann unermüdlich: Trommel, Gesang und Tanz dauern stundenlang und erst gegen Mitternacht verschwinden die letzten Tänzer ermüdet, einzeln oder paarweise, in den Hütten. Zur phonographischen Aufnahme sangen uns mehrere Männer die Weise des *mböng-ngegang* mit Sansa-Begleitung in den Apparat.

ndüng oder *ntong* ist ein zweiter Tanz von Männern und Frauen mit andrer Musik, andrer Anordnung und anderm Schritt. Der Text scheint meist dem des *mböng-ngegang* gleich oder ähnlich zu sein, doch kann auch nach Belieben ein freier Text untergelegt werden[1]. Zum *ndüng* gehören zwei Trommeln; in Ngambe soll bei großen Festen außer der hohen Trommel ein Xylophon benutzt werden; wir haben diese beiden Instrumente aber nie gleichzeitig gehört. Männer und Frauen stehen sich in zwei Reihen gegenüber, hier die Männer, dort die Frauen. Die Männer gehn zuerst vor, nähern sich der Frauenreihe, die Frau kommt

[1] Vergl. die Ausführungen über den Büffelgesang.

ihrem Gegenüber auf Armeslänge entgegen. In dieser Entfernung beginnt nun ein Vor- und Rückwärts-Gleiten eines jeden Paares, unabhängig von dem benachbarten Paar, das eine langsam, das andre schneller, das eine mehr auf der gleichen Stelle, das andre über die ganze Breite des Platzes hin und her. So entsteht ein gleichmäßiges und doch regelloses Hin- und Herschieben der ganzen Tänzerschar. Den Schritt möchten wir am ehesten unserm Schottisch vergleichen, immer ein längerer und zwei kürzere Schritte, aber ohne jedes Hüpfen, auch in gleitender Bewegung, vor allem der Frauen, die hierbei ihre Füße besonders zierlich zu setzen pflegen. Daß sich der Rhythmus im $^4/_4$ Takt bewegt, entspricht auch der Ähnlichkeit mit dem Schottisch. Beim *ndüng* führen die Männer wieder die beim *mböng-ngegang* beschriebenen Variationen aus.

Tanz und Musik ist jederzeit erlaubt, es gibt keine festlosen Zeiten wie im äußerlich islamisierten Tibati. Doch gelten bestimmte Zeiten als Zeiten der Feste, in denen Tag für Tag mit größter Ausdauer und Leidenschaft getanzt und gesungen wird. Einmal ist jeder Vollmond mit dem strahlend hellen, die Nerven erregenden Schein, dazu angetan, die Menschen zum Tanz zu locken; dann liefern besondere Geschehnisse die Veranlassung: Familien-Ereignisse, die Vorbereitung zu einem Kriegszug oder die glückliche Beendigung einer Fehde, ein Häuptlingswechsel. Außerdem aber gibt es die große Festzeit des Jahres *ngu*, von Alters her im Monat *nguëng*, wenn die Ernte eingebracht ist und das erste frische Hirsebier getrunken wird; diese „Erntefestzeit", wie man sie wohl nennen darf, ist vor allem ein Fest der Frauen, die jetzt das Vorrecht haben, reiche Geschenke zu empfangen. Jeder Mann beschenkt nach seinem Vermögen seine Frau oder seine Erwählte mit einem Stück Stoff, mit Schmuck oder Palmöl. Besonders die Schwestern des Häuptlings werden von ihren Männern oder Bewerbern mit Gaben überschüttet; sie kommen damit zum Häuptlingshof, um sich und ihre Schätze zu zeigen, ihre Männer begleiten sie und bringen dem Häuptling Geld, Hühner, Ziegen, Öl „damit der Häuptling sieht, daß seine Schwestern reiche Männer haben". Der 'weniger vornehme Tikar, der nicht die hohe Ehre genießt, eine Häuptlingsschwester zur Frau zu haben, spottet manchmal über die Kostspieligkeit dieses Vorzugs, der zur Festzeit so hohe Steuern auferlegt. Der Häuptling freilich beschenkt aus der großen Schar seines Harems nur die erste Gattin und die Favoritinnen; wahrscheinlich gehn aber auch die andern nicht leer aus, jede erhält ihre Gaben von einem heimlichen Verehrer. Die Frauen entfalten eine lebhafte Tätigkeit im Küchenraum; schon lange vorher sorgen sie für Vorräte an Hühnern, Eiern, Fleisch und Fisch, Öl und Gewürzen, vor allem für genügende Mengen von Hirsebier. Zur Festzeit selbst hebt ein großes Kochen, Schmausen und Trinken an; die Männer laden ihre Freunde dazu ein, und ein jeder schwelgt in allen Freuden des Daseins. Das Tanzen und Singen beginnt schon beim Erscheinen der schmalen Sichel des *nguëng*-Mondes, beim Vollmond hat das Fest seine Höhe erreicht, und drei Tage lang währt die Zeit des Schenkens und Schmausens. Das Tanzen und Trinken dauert noch länger, bis zum Monatsende und hört erst allmählich auf, aus allgemeiner Ermüdung.

Zur Musik des *mböng-ngegang* und des *ngpa* gibt es je ein Maskenspiel. *mesöng-ngegang* ist die Masken-Darstellung des *mböng-ngegang*, die von zwei



M. P. Thorbecke phot.

Maskenspiel mesöng-ngegang

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Männern aufgeführt wird, am hellen Tag, im Gegensatz zum nächtlichen Tanz des *mböng-ngegang*. Einer der Männer stellt die Frau dar, er trägt ein weites, gegürtetes Gewand, das nicht am Hals, sondern erst oben über dem Kopf zusammengeschnürt ist (Tafel 28). Auf dem Kopf wird eine große, geschnitzte Holzmaske befestigt, die, der Haarfrisur nach, den Kopf einer Tikar-Frau darstellt; eine dicke Krause aus fein zerspaltenem Bast deckt den Ansatz zwischen Kopf und Gewand. Der andre Tänzer trägt einen Federbusch auf dem Kopf — das bei vielen Stämmen im innern Kamerun wiederkehrende Tanz-Emblem — und einen verzierten Eisenstab in der Hand, meist Rasseln an Handgelenken und Knöcheln. Die beiden Tänzer jagen sich über den ganzen Dorfplatz, immer in Frontalstellung gegen einander (Tafel 34, Abb. 3), stets in ihren Sprüngen nach dem Takt der Musik, die aus mehreren Trommeln, häufig auch Rasseln und dem Chorgesang der Zuschauer besteht. Die Art des Schrittes schien hier ziemlich willkürlich, häufig beobachteten wir, wie beim einfachen *mböng-ngegang*, das rasend schnelle Spreizen und Zusammenschlagen der Beine. Den Frauen ist in Ngambe und Njua das Zuschauen bei diesem Maskenspiel verboten, sie fürchten sich vor der Maske, die für sie irgend eine unheilvolle Bedeutung zu haben scheint. Nähert sich eine Frau dem *mesöng-ngegang*, wird sie ergriffen, dicht zur Maske hingeschleppt, hier losgelassen und läuft schreiend davon. Den tieferen Sinn dieses Maskenspiels vermochte uns keiner unsrer Leute zu erklären; sie wußten eben nur, daß es ein *djudju*, also ein Zauberspiel sei, mit dem geschlechtlichen Sinn des *mböng-ngegang*. In auffallendem Gegensatz zu diesem Maskenspiel der Tikar steht ein ganz ähnlicher Maskentanz, den wir im kulturverwandten Bamum sahen, dort aber gerade beim großen Fest der Weiber, an dem Tausende von Frauen zum Tanz zusammenkamen und bei dem außer den Trommlern kein Mann zugegen sein durfte. Nur mehrere Masken, die ganz denen in Tikar glichen, umhüllten Männergestalten, eine sogar den Häuptling Njoja selbst. Sie führten fast nur die oben beschriebenen raschen Beinbewegungen mit unglaublicher Virtuosität und Ausdauer aus. In Jakong war, ohne ersichtlichen Grund, den Weibern das Zusehen beim *mesöng-ngegang* erlaubt. Wir haben den Eindruck, daß in ganz Tikar das *mesöng-ngegang* nur mehr eine leere Form ist, deren Inhalt in Vergessenheit geriet, wenn nicht völlig verloren ging.

Die Tikar-Frauen haben ihren eigenen Maskentanz zur Musik des *ngpa* und führen ihn besonders in der großen Festzeit auf. Wir sahen ihn im November 1912 in Ngambe. Wie beim *mesöng-ngegang* den Weibern, so ist beim Maskentanz des *ngpa* den Männern das Zuschauen verboten; die Frauen tragen scharfe Ruten in der Hand und verjagen jeden neugierigen Mann mit Schlägen, gegen die er sich nicht wehren darf. Die jungen Burschen nehmen das meist von der komischen Seite, nähern sich den Weibern, um sie zu foppen und rennen nach einem oder zwei Streichen lachend davon. Nur den Musikanten ist auch hier das Zusehen erlaubt. Sie tragen Rasseln und eine große Doppel-Glocke aus Eisen, die mit einem Stab von außen geschlagen wird. Die Weiber sind bei diesem Tanz nackt; auch die reichsten, sonst in Stoffülle prunkenden, tragen hier nur den kleinen Schurz aus Fransen oder einem gefalteten Stoffstreifen, der an einem Gürtel

hängt[1]. Die Haare werden nach der kunstvollsten neuesten Mode frisiert, häufig auch mit eingesteckten Federn geschmückt. Als Masken tanzen ihnen gegenüber einige Männer, die in dichten Gras- oder Palmblatt-Umhängen stecken (Tafel 29, Abb. 3). Ein unterer Umhang reicht rockartig vom Gürtel bis auf die Füße, ein oberer vom Scheitel bis auf die Oberschenkel herab; eine Federkrone ist obenauf befestigt. Beim Tanz umkreisen sich Weiber und Masken gegenseitig, ohne sich nahe zu kommen. Die verschiedenartigsten Schritte werden ausgeführt, bald ein kurzes, rhythmisches Hüpfen auf beiden Füßen gleichzeitig, wobei das Gewicht des Körpers nach je dreimaligem Hüpfen bald auf den rechten, bald auf den linken Fuß verlegt wird; dann ein laufendes Schreiten oder ein Hüpfen von einem Fuß auf den andern (Tafel 29, Abb. 2). Allerlei Drehungen und Wendungen werden dabei ausgeführt, und da bei brennender Nachmittagshitze in strahlender Sonne getanzt wird, ist jede Tänzerin, deren sich meist vier oder fünf auf dem Plan bewegen, schon nach einer Viertelstunde völlig in Schweiß gebadet und ganz erschöpft und muß von einer andern aus dem weiten Kreis der singenden Zuschauerinnen abgelöst werden. Ob auch die Männer in den Masken wechseln, konnten wir nicht sicher erfahren; da sie aber ab und an verschwanden, halten wir es für wahrscheinlich. „Sie tanzen, weil jetzt ihre Festzeit ist", sagten unsre Leute, als wir nach dem Sinn des ganzen Maskenspiels fragten. Ob vielleicht im großen Weibertanz in Bamum, der die Masken des *meʿöng-ngegang* mit den übrigen Vorschriften des Maskentanzes des *ngpu* zu vereinigen scheint, die beiden Maskenspiele der Tikar in ein neues Maskenspiel zusammengezogen sind, bleibt eine offene Frage[2].

Der Totentanz *ngumbe* oder *gümba* ist für jeden Tikar mit Schauer und Ehrfurcht umkleidet; er wird zu Ehren eines verstorbenen Edelmanns oder Häuptlings aufgeführt, und nur der Eingeweihte wird zugelassen. Wir haben ihn auch nicht zu Gesicht bekommen. Nach Schilderungen unsrer Ngambe-Leute, die *ngumbe* mitgemacht haben, beginnt der Tanz frühestens sechs Stunden nach der Beerdigung des Toten gegen Abend oder in der Nacht. Das ganze Leichengefolge kehrt dazu in das Haus des Toten zurück, das von allen Weibern verlassen werden muß; sie ziehen sich zurück, sobald sie am Geschrei der vom Grabe Zurückkehrenden hören, daß der Tanz beginnen soll. Er wird von etwa 20 Männern ausgeführt; ihre Zahl bleibt dauernd auf so wenige beschränkt, trotzdem sehr viel mehr Leute den Tanz kennen und verstehen, weil in Ngambe nur 20 der notwendigen Tanzgeräte, *aba*, vorhanden sind. Diese bestehen aus einem rechteckigen Lederschild von behaarter Büffel- oder Rindshaut in etwa 45×35 cm Größe (Figur 31). An der oberen Schmalseite wird ein biegsamer Zweig durch zwei in den Ecken angebrachte Löcher geführt und zum Ring zusammengebunden. An diesem Ring werden mehrere kleine Glocken aufgehängt, tütenförmig zusammengedrehte Eisenplatten, durch deren obere Öffnung eine Schnur führt; daran ist unten der kugelförmige, eiserne Klöppel befestigt, oben ist sie um den Ring geknüpft. Der Tänzer streift den Ring über den

[1] Vergl. Tafel 29, Abb. 2 u. 3.

[2] Vielleicht geben uns darauf Ankermanns Forschungen die Antwort



M. P. Thorbecke phot.

1. *ngpa*, Gesang der Weiber mit Begleitung von 2 Trommeln und Rasseln

2. Maskentanz *ngpa* der Tikarfrauen

M. P. Thorbecke phot.

3. Masken zum Tanz der Tikarfrauen

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Kopf und legt ihn um den Hals; der auf dem Rücken hängende Schild wird mit den Händen an der unteren Schmalseite auf dem Gesäß festgehalten. Der Kopf bleibt während des ganzen Tanzes krampfhaft nach oben gerichtet. So glauben die Neulinge unter den Zuschauern, die Schildträger seien „gefesselt wie einer, der hingerichtet[1] werden soll", und fürchten sich. Die Tänzer führen ihren Tanz auf der Stelle aus, sie rühren sich nicht vom Fleck; sie bewegen nur rhythmisch den Körper dadurch, daß sie sehr rasch die Beine an einander vorbei bewegen, oft auch gleichzeitig die Fersen heben, ohne aber die Zehen auch nur im geringsten zu rühren. Es sieht fast aus, als rieben sie die Knie an einander, tatsächlich aber dürfen sie sich garnicht berühren. Der Tänzer darf keinen Laut von sich geben. Der geübteste Tänzer kann lange Zeit so tanzen, der Neuling ist schon nach wenigen Minuten erschöpft, zudem schneidet ihm der Tragreifen stark ins Fleisch, während der Geübte den Schild so richtig von unten stützt, daß er keinen Druck spürt. Der Einzug in das Haus des Verstorbenen vollzieht sich in strenger Reihenfolge; voran ein Teil der Zuschauer, darauf die Tänzer unter Vorantritt der Trommel, dann der Rest der Zuschauer. Der Trommler, die hohe, schmale Trommel zwischen den Knien, nimmt in der Mitte des Wohnraumes Aufstellung. In einem der durch die Scheidewand im Hausinnern[2] gebildeten Winkel reihen sich die 20 Tänzer in eine Linie, im andern drängen sich die Zuschauer, die den Tanz mit Zurufen und lautem Geschrei begleiten. Ihre Zahl ist sehr groß, wer nicht mehr in die Hütte hinein kann, bleibt draußen stehn. Im Totenhaus tanzen nur die wirklich geübten, guten Tänzer, der Neuling bleibt hier Zuschauer. Hat der Tanz im Hause des Verstorbenen eine Weile gedauert, zieht die ganze Schar in das Trommelhaus des Häuptlings, wo das Fest weitergeht. Hier erscheint auf das Klirren der Glocken der Häuptling mit dem ganzen Gefolge seiner Großleute und beteiligt sich am Tanz. Bei seinem Eintritt wird er vom Vortänzer durch ein Vorwärts- und Rückwärtstanzen begrüßt. Dann nimmt der Tanz seinen Fortgang bis zur völligen Ermüdung, ja fast Bewußtlosigkeit der Tänzer. Aber keiner darf fallen, das wäre ein übles Zeichen für ihn, da er dadurch beim Häuptling in Verdacht käme und sich der Gefangenschaft, Bußzahlung und Folter aussetzte. Selbst der Neuling, der hier im Trommelhaus mit in die Reihe tritt, darf ja nicht hinfallen, er muß früh genug den Tanz abbrechen und einem andern den Schild überlassen. Die jungen Burschen üben daher abends eifrig den Totentanz nach dem Klang einer Sansa. So haben wir die Melodie phonographisch aufnehmen können. Manchmal tritt der Häuptling für kurze

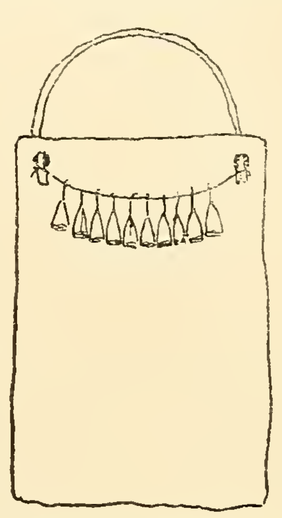


Fig 31 Rückenschild zum Totentanz

[1] Von den auf dem Rücken gefesselten Händen führt eine straff angezogene Schnur zum Hals hinauf und zieht den Kopf zurück, so daß die Kehle für den tötlichen Hieb frei ist.

[2] Vergl. 2. Teil, S. 47.

Zeit in die Reihe der Tanzenden, das bedeutet den Höhepunkt des Festes. Mindestens zwei, manchmal drei Tage währt das Tanzen ohne Aufhören Tag und Nacht, nur von kleinen Eßpausen unterbrochen. Hirsebier und Palmwein werden in Menge getrunken, der Häuptling spendet das Getränk, das seine Weiber bereiten, auch die Edelleute steuern etwas bei. Gegessen wird nur Fufu, der gekochte Mehlkloß aus Hirse oder Mais, den die Priesterfamilie stellt, aber nur für die Tänzer, die Zuschauer erhalten nichts. Vor Übermüdung und Trunkenheit wanken schließlich die Tänzer in ihre Hütten, wo sie einfach umfallen. Die Weiber waschen sie mit warmem Wasser, dann schläft alles Volk Rausch und Erschöpfung aus.

Der Sinn des *ngumbe* soll nach dem Bericht unsrer Leute der sein, daß das rhythmische Klappern der Glocken den Gott darauf aufmerksam macht, ein Edelmann oder Häuptling komme zu ihm, er möge ihn wohl empfangen und ihm einen guten Platz neben sich geben. Vielleicht stellt die merkwürdige Haltung, gleich der eines zum Tode Verurteilten, ein Symbol des Todes dar.

Wie im Abschnitt über Ahnenkult[1] dargelegt, ist *ngumbe* die Macht, mittels deren der Priester und seine Familie dem Volk, vor allem aber dem Häuptling und den Edelleuten seinen Willen aufzwingt. Als Verwalter der Beziehungen zu den Toten hat er das Recht, dem Verstorbenen das *ngumbe* zu gewähren oder zu versagen; auch der Häuptling muß sich darin ganz seinen Anordnungen fügen, er muß am *ngumbe* seines größten Feindes teilnehmen und kann es für seinen bevorzugten Günstling nicht erzwingen, wenn ihm der Priester Feind war. Auch die Embleme des Festes, Schilde und Glocken, werden von der Familie des Priesters, in Körben verpackt, in Gewahrsam gehalten. Reiche Geschenke und Steuern der vornehmen Familien fließen als natürliche Folge dieser Machtstellung ins Haus des Priesters; aber auch von jedem Hörigen, den natürlich die Neugier treibt, das *ngumbe* kennen zu lernen, zieht er seinen Vorteil in Form einer Abgabe für den erstmaligen Zutritt zum Totentanz; solche Eintrittszahlung muß übrigens jeder Edelmann und Häuptlingssohn leisten, der zum ersten Mal dem Tanz zusieht. Die Abgabe beträgt für den einfachen jungen Burschen etwa zwei Hühner, ein wenig Palmöl oder was er sonst hat und sich leihen kann. Ein Edelmann oder Häuptlingssohn muß natürlich mehr bezahlen; vom Häuptlingssohn wird nur Roheisen im Wert von etwa 10. — M. genommen. Die Priesterfamilie übte ein strenges Regiment, wer sich ohne Erlaubnis und ohne Abgabe dem *ngumbe* näherte, wurde in früheren Zeiten kurzerhand erschlagen; ebenso erging es jeder Frau, die sich in der Nähe blicken ließ. Unter der deutschen Herrschaft ist das nicht mehr möglich, aber eine kräftige Tracht Prügel bezieht auch heute noch jeder Neugierige.

ngumbe soll aus Ntschi stammen, einem kleinen Dorf östlich der Straße Bamkin-Gorori, etwa zwei Tagemärsche nördlich Bamkin im großen Mbam-Wald. Der Ort ist heute politisch Bamum untertan, doch sind die Bewohner nach Abstammung und Sprache reine Tikar. Von Ntschi ist der Totentanz nach Bamkin gekommen, dem ältesten und vornehmsten Häuptlingsort Tikars, und von da

[1] Vergl. S. 85.

über Bandum und Mboaga nach Ngambe. Als der Häuptling von Bandum, der damals noch selbständig war, den von Bamkin um das *ngumbe* bat, sandte Bamkin mehrere Leute, die gegen die hohe Bezahlung von vier Ziegen, Hühnern und Palmöl *ngumbe* vortanzten. Das Kind des Bandum, ein Mädchen, schlugen sie tot, weil es zuschauen wollte; aber es wurde ihnen in Bandum kein Haar gekrümmt. Sie nahmen *ngumbe* wieder mit in ihre Heimat und haben es erst gegen weitere Geschenke und das feste Versprechen, niemals ein Weib zusehen zu lassen, den Leuten von Bandum abgelassen. Heute ist der Totentanz in Ngambe (mit Bandum und Mboaga), in Bukamba, Ditam, Bamkin und Bandam bekannt, in Njua, Bengbeng, Lomonji und Jakong weiß man nichts davon. Auch nach Bamum ist *ngumbe* gekommen und soll dort getanzt werden.

Unsre Bemühungen, einen *ngumbe*-Schild (*aba*) zu kaufen oder auch nur zu sehen, schlugen fehl; der Priester und seine Familie waren nicht zu bewegen, einen zu zeigen, denn *ngumbe* ist ihr größtes Geheimnis[1].

Spiele und Spielzeug der Kinder

Abgesehen von kleinen, als Spielzeug dienenden Musik-Instrumenten[2] haben wir im ganzen Ost-Mbamland, bei Tikar, Wute und allen andern Stämmen, nur ein einziges wirkliches Spielgerät beobachtet, das zu diesem Zweck angefertigt war: Tanzpüppchen, die an Schnüren hängen. Ein Tikar-Junge aus Njua hatte sie sich selbst hergestellt und vergnügte sich damit, eine Anzahl Kinder und Erwachsener sahen lachend zu. Der Sinn des Spielzeugs ist die Nachahmung des Tanzspiels *mböng-ngegang*, das ja die Aufforderung zum Geschlechtsverkehr darstellt[3]. Bei den Püppchen ist das verschleierte Motiv des Tanzspiels bis zum äußersten enthüllt und ausgeführt. Die aus leichtem Raphia-Holz geschnitzten Püppchen zeigen am oberen Ende ganz roh Kopf und Hals, zwei Beine baumeln an Fäden in Löchern am unteren Ende; durch das Kopfende sind Löcher gebohrt, und durch sie ist die Schnur geführt, an der die Püppchen hängen. Das Paar von Püppchen stellt Mann und Frau dar, die ganz roh aber höchst drastisch körperlich gekennzeichnet sind: ein eingekerbter Spalt bei der Frau, ein eingesteckter kleiner Pflock beim Mann. Wie die Zeichnung (Fig. 32) veranschaulicht, befestigt der Spieler die Schnur, an der die Püppchen einander gegenüber hängen, an seinen großen Zehen. Mit gespreizten Beinen auf dem Boden sitzend, klopft er leise mit beiden Händen gegen die Knie; die Püppchen bewegen sich gleitend auf den Schnüren. Durch leises Heben und Senken des einen oder des andern Fußes läßt der Spieler beide Püppchen — wie beim Tanz der Erwachsenen — in einiger Entfernung von einander einige Zeit hin- und zurückgleiten, schließlich läßt er sie sich ganz nähern und sich berühren, was bei ihm selber und bei allen Zuschauern größte Heiterkeit hervorruft. Dann beginnt das Spiel von Neuem. Der Knabe, der sich das Spielzeug gefertigt hatte, mochte etwa 10 Jahre alt sein; er vergnügte sich damit in größter Harmlosigkeit,

[1] Die Zeichnung Fig. 31 ist nach Mbos Angaben entworfen und von ihm gut geheißen
[2] Tafel 33 Nr. 8.
[3] Vergl. S. 110.

weder er noch seine Zuschauer — unter ihnen auch unsre Diener — dachten daran, das Spielzeug irgendwie vor uns zu verstecken, ein Beweis, daß sie die Beschäftigung damit sicher nicht für anstößig hielten.


Fig. 32 Spiel mit Tanzpüppchen

Sonst zerrten die Kinder beim Spiel mit einem der Dorfhunde herum oder scharrten mit Topfscherben oder einem Stückchen Kürbisschale im Sand oder Lehm, nie aber haben wir etwas beobachtet, das dem Kuchenbacken oder Festungbauen unsrer Kinderspiele geglichen hätte. Größere Knaben verfertigen sich wohl Bogen und Pfeile, mit denen sie sich spielend im Schießen auf kleine Vögel üben, oder sie führen förmliche Schlachten auf, wenn sie sich in der Reifezeit der jungen Maiskolben mit den abgenagten, noch ziemlich weichen Kolbenresten bombardieren, wie unsre Buben in Schneeball-Schlachten. Ab und an konnten wir Kinder beobachten, die — ohne Trommel oder Gesang — die Tanzbewegungen des *mböng-ngegang* oder *ndüng* übten und nachahmten, meist in kleinen Gruppen zu vier oder fünf.

Der charakteristische Unterschied gegenüber den Spielen unsrer Kinder liegt in dem verhältnismäßigen Phlegma, mit dem sie getrieben werden. Beobachten wir unsre Kinder, so sehen wir bei allen ihren Spielen — sei es in körperlicher Betätigung, sei es in Versuchen, die den Geist beschäftigen —, daß sie das instinktive Bedürfnis haben, sich anzustrengen; sie arbeiten sich heiß und müde bei jedem frei gewählten Spiel. Ganz anders die Kinder des Tikar und wohl jedes andern Negers. Sie bleiben gleichgültiger, sind bei anstrengenden Unternehmungen wenig ausdauernd, hören damit auf, sobald sie in Schweiß geraten, kurz, zeigen sich von jener Passivität, die uns als ein Charaktermerkmal des Negers erscheint. Der erwachsene Neger strengt sich freiwillig nur in gewissen sexuellen Rauschzuständen, wie sie beim Tanz erregt werden, an; diese fallen beim Kind fort. Wir glauben, hier schon im frühen Kindesalter einen der tiefsten Wesensunterschiede zwischen den Rassen zu erkennen: beim Europäer den innern Drang, alle Kräfte anzustrengen und wirken zu lassen, beim Neger eine gewisse Trägheit, die ihn immer nur so viel Kraft und Willen aufwenden läßt, wie zur Erreichung des nächsten Ziels unbedingt notwendig ist

Wilhelm Heinitz

Musikinstrumente und Phonogramme des Ost-Mbamlandes



FULLA-MANN

Der orientalische Typus zeigt sich noch reiner als bei dem Wute (Farbentafel I).

Aquarell von Marie Pauline Thorbecke

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Mit großem Interesse habe ich die Bearbeitung der Instrumentensammlung und der Phonogramme übernommen, die mir Prof. F. Thorbecke freundlichst übertragen hat.

Den ersten Teil meiner Arbeit habe ich den Instrumenten gewidmet, aber ich mußte mich begnügen, die meisten Stücke nur kurz zu beschreiben und zu klassifizieren nach der von Hornbostel und Sachs[1] gegebenen Systematik. Was mir außer der danach gegebenen Charakterisierung noch bemerkenswert erschien, habe ich beschreibend der Besprechung eines jeden Instruments hinzugefügt. Dabei handelt es sich ja z. T. um Angaben, die nicht mit einer einfachen Zahlenformel zu machen sind, um Maße, Eigentöne der Resonatoren, äußere Formen, Ornamente u. a.

Nach Möglichkeit sind meinen Ausführungen Abbildungen beigefügt worden. Ich weise aber darauf hin, daß viele afrikanische Instrumente ähnlicher Typen schon bei Ankermann[2] u. a. abgebildet und auch beschrieben sind. Diese Beschreibungen sind oft so ausführlich, daß ich nur darauf verweisen werde, falls mir nicht noch etwas Besonderes aufgefallen ist, zunächst vom Standpunkte des praktischen Musikers aus, also in Spieltechnik u. ä.

Die Reihenfolge der Beschreibung der Instrumente geschieht nach der Aufstellung von Hornbostel und Sachs[3].

Im zweiten Teil meiner Arbeit habe ich die Transskription von etwa 30 Phonogrammen wiedergegeben und behandelt. Diese stellen eine Auslese der insgesamt etwa 90 Walzen umfassenden Sammlung dar, die sich im Phonogrammarchiv des Psychologischen Instituts zu Berlin befindet.

Für die Notation der Walzenmelodien bin ich in den diakritischen Bezeichnungen Abraham und Hornbostel[4] gefolgt. Geringe Abweichungen davon beziehen sich nur auf die Stellung z. B. vorkommender Plus- und Minus-, sowie auch der Kreuz- und B-Vorzeichen. Ich setze diese Zeichen nie an den Anfang der Zeile, sondern immer direkt vor oder über die Note. Ich hoffe dadurch die Übersicht noch etwas zu erleichtern. Kommt z. B. in einer Melodie nur ein *cis*, dagegen kein *fis* vor, so soll nach Hornbostel und Abraham das

[1] Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. Zeitschr. f. Ethnologie, 1914, H. 4/5. S. 553 ff.

[2] Die afrikanischen Musikinstrumente. Ethnol. Notizbl. Bd. III, H. 1.

[3] Des weiteren nur als H. S. zitiert.

[4] Vorschläge für die Transskription exotischer Melodien. Sammelbände der Int. Mus.-Ges. IX. 1909.

fis überhaupt nicht vorgezeichnet werden; offenbar mit Recht, denn es würde nur eine europäische Tonart vortäuschen, und solche Suggestionen sind natürlich möglichst zu vermeiden. Für den gewohnheitsmäßigen Notenleser wird aber die rasche Orientierung etwas gestört, wenn am Anfang der Zeile nur z. B. ein *cis* vorgezeichnet steht. Er hat erfahrungsgemäß im ersten Augenblick den Eindruck, daß er es mit einem anderen Schlüssel (Tenor, Sopran, Alt usw.) zu tun habe.

Töne von unbestimmbarer Höhe gebe ich wie Hornbostel und Abraham als Notenstiele ohne Kopf. Längere Pausen, die das angenommene Metrum unregelmäßig zerreißen würden, bezeichne ich mit Phrasenzeichen (⩎). Bei Notationen von zweifelhafter Zuverlässigkeit setze ich ein Fragezeichen oder die betr. Note in Klammern. Doppelbogen bedeuten starkes Schleifen der betr. Noten (*Glissando*). Werden verschiedene Stimmen auf einer Zeile notiert, so wird jede einzelne bezeichnet durch die Richtung der einzelnen *Cauda* des Notenstiels, wie es auch in unsern Chorpartituren üblich ist. Einfache Bogen sollen nach Möglichkeit die Phrasierung wiedergeben. Um die Übersicht zu erleichtern, habe ich oft mehrere Gesangnoten in beispielsweise $^1/_8$-Werten nicht einzeln mit Caudafähnchen wiedergegeben, sondern unter gemeinschaftliche Balken gestellt. (♫♫). Eine Fermate (𝄐) bedeutet Aushalten einer Note über den metrischen Wert hinaus.

Bei den Transskriptionen selbst bin ich methodisch wieder Hornbostel gefolgt. Das Abhören geschah großenteils nach dem Tonometer. Phrasen, die nicht ohne weiteres zusammenhängend erfaßt werden konnten, wurden Ton für Ton abgehört. Die Niederschrift geschah danach im *G*-Schlüssel, also für Männerstimmen um eine Oktave zu hoch; nur in einem Falle (Transskr.-Tafel 1) wurde die Transskription aus Gründen der besseren Übersicht im Baßschlüssel notiert. Das Metrum[1] wurde nach einem Metronom bestimmt. Das Tempo findet sich am Kopf der einzelnen Notationen bezeichnet. Das Metrum konnte trotz solcher mechanischen Hilfsmittel nicht immer einwandfrei bestimmt werden. Es sind dabei zweifellos manche subjektiven Zufälligkeiten der Apperzeption mit unterlaufen. Wie groß solche Ungenauigkeiten zeitlich exakter Schätzungen werden können, habe ich darzustellen versucht in einem Vortrag über die afrikanische Trommelsprache[2].

Dennoch sollte natürlich nicht auf eine metrische Einteilung verzichtet werden. Soweit es sich um die gröbere Gliederung handelt, sind die Fehler wohl auch nicht so groß. Sie werden erst bedenklich, wo es sich um $^1/_8$- oder $^1/_{16}$-Verschiebungen innerhalb der einzelnen Takte handelt. Bei Notationen mit besonderer Unzuverlässigkeit der metrischen Verhältnisse ist dies jedes Mal besonders angemerkt worden. Wo es sich um offenbar ganz freie Metren handelte, wurde das Tempo als rhapsodisch bezeichnet und die Hauptgliederung durch Phrasenzeichen ⩎ gegeben.

[1] Metrum und Rhythmus möchte ich in dem Sinne geschieden wissen, daß Metrum die objektive exakte Zeiteinteilung nach Takten, dagegen Rhythmus jede subjektive (agogische) Veränderung solcher Größen bedeutet.

[2] Thilenius, Meinhof, Heinitz. Die Trommelsprache in Afrika und in der Südsee. Vox 1916. H. 4/5. S. 188.

Noch weniger als das Metrum, war natürlich der Rhythmus in den Notationen wahrheitsgetreu wiederzugeben. Mit genügender Zuverlässigkeit ließen sich in dieser Beziehung auch nur die unverkennbaren Phrasierungen gegebenenfalls aufzeichnen. Auch Hornbostel weist ja bei seinen zahlreichen Untersuchungen immer wieder auf die Unzulänglichkeit der metrischen und rhythmischen Angaben bei der Notation hin. Wie so manches andere Problem in der exotischen Musikwissenschaft, so wird sich auch das der zeitlichen Ordnung wahrscheinlich erst mit Hilfe genügend geschulter Eingeborener wirklich Erfolg versprechend bearbeiten lassen[1].

Am zuverlässigsten bleibt vorläufig die Darstellung der Tonhöhe. Dabei muß man bei subjektiven Untersuchungen aber größtenteils auch absehen von jenen Feinheiten der Tonhöhenunterschiede, die besonders in exotischen Leitern eine Rolle zu spielen scheinen.

Hier aber können m. E. auch zunächst gröbere Aufzeichnungen einen beträchtlichen Wert erhalten. Man übergeht bei solchen etwas großzügigen Darstellungen leichter die hemmenden Einflüsse psychologischer, physiologischer und mechanischer Zufälligkeiten und verliert sich nicht so leicht in spekulative Fährnisse, ehe man überhaupt einmal festeren Boden unter den Füßen fühlt.

Bedauerlich ist es, daß zu Thorbeckes Vokalaufnahmen die genauen Texte fehlen. Viele der hier in Frage kommenden Gesänge haben allerdings wohl nur Tonsilben (Interjektionen) zur Unterlage. Dennoch wäre es für die bessere Charakterisierung auch dieser m. E. sehr wertvoll, wenn wir den Sinn der wenigen vorkommenden Textstellen kennen würden. Wo in den Notationen offenbar nur Tonsilben gesungen werden, steht unter der Zeile das Zeichen o, wo ein Sprachtext nach dem Phonogramm anzunehmen ist, steht ein T.

Die Varianten der Gesangmotive scheinen in sehr vielen Fällen nur durch Textvarianten entstanden zu sein. Näheres darüber findet sich in den Besprechungen selbst.

Im Anschluß an jede Transskription ist als Auszug die Tonleiter der betr. Melodie gegeben worden. Das hat auch Hornbostel in manchen Fällen[2] getan. Es ist m. E. sehr bedeutsam für das Verständnis der einzelnen Melodien und kann unter Umständen Aufschlüsse geben über das Tonsystem, das den betr. Stücken zugrunde liegt.

Für die Untersuchungen selbst hatten mir Prof. D. Carl Meinhof und Prof. Dr. G. Panconcelli-Calzia sämtliche Einrichtungen des Phonetischen Laboratoriums des Seminars für Kolonialsprachen zu Hamburg bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Manche wertvolle Auskunft wurde mir außerdem durch Prof. Dr. E. von Hornbostel zu teil. Ich danke allen diesen Herren an dieser Stelle herzlich für ihre freundliche Unterstützung bei meiner Arbeit.

[1] Die exakte Darstellung der zeitlichen Verhältnisse nur nach dem akustischen Objekt ist bei weitem nicht so einfach, wie es z. B. Land in seinem Referat über Hagens Musik einiger Naturvölker, Viertelj.-Schr. f. Mus.-Wiss. Bd. IX, S. 239ff. bezeichnet.

[2] E. v. Hornbostel. Wanyamwezi-Gesänge. Anthropos. Bd. IV (1909), H. 3—6, S. 781 ff. Die Musik auf den nordwestlichen Salomoninseln. Anh. zu R. Thurnwald, Forschungen a. d. Salomoninseln.

Instrumente

Idiophone

Rasseln (Ratteln)

M. 783, I, 784, II. Rasseln *(ingle)* aus Ngambe (Tikar).

Diese Rasseln sind unter 112.13 zu klassifizieren. Ihre Maße sind: I Umfang 32, Höhe 5, II Umfang 33, Höhe 6 cm. Die äußere Form gleicht jener der Instrumente M. 421-426. Der Handgriff ist aber durch den Korb bis auf dessen Boden gespießt. Die Grifflänge ist bei I 14, bei II 12 cm.

Als Tonerzeuger dienen zerschnittene Fruchtkernhülsen. Außer dem eng geflochtenen Deckel ist das Geflecht weitmaschiger, etwa wie bei M. 424-426. Die Geräuschtonhöhen sind bei I = b^1, bei II = d^1. Wir haben also auch hier ein Intervall, etwa die große Terz. —

M. 950 a/b (Tafel 32 Nr. 1). Rasseln aus Longwe (Tikar) genannt *nga* bei den Wute, die sie an den Kniekehlen tragen, *meju* (*ngegang*) bei den Tikar, die sie, mit einer Schnur verbunden, mit den Händen schlagen. Klassif.: 112.13.

Die beiden Rasseln sind durch eine 70 cm lange Doppelschnur zusammengebunden. Jede besteht aus einem zweispitzigen eng geflochtenen Glockenkorb mit einem ebenfalls geflochtenen Henkel. Der größte Umfang des einen Korbes ist 34, der des anderen 35 cm.

Als Tonerzeuger dienen unzerstückelte Fruchtkerne.

Die Körbe haben innen eine Art Resonanzboden aus hartem Gummi. Die Tonhöhen der beiden Rasseln sind deutlich zu unterscheiden. Ganz genau lassen sie sich natürlich nicht bestimmen. Die des einen Korbes ist etwa cis^2, die des anderen etwa c^2. —

M. 421-426 aus Bamum Klassif. : 112.13.

Von diesen sechs Instrumenten gehören der äußeren Form nach zusammen 421, 422, 423 und 424, 425, 426. Sie mögen daher auch gruppenweise besprochen werden. Die Instrumente M. 421-423 haben etwa die Form von Handgranaten. Ein Korb mit sechseckigem Boden und abgerundetem Deckel ist zu einem 12 cm langen Stielgriff ausgeflochten. Der Umfang dieses Griffes beträgt 8 cm. Der Korb selbst ist 13 cm lang, 14 cm breit und 7 cm hoch. Sein Umfang mißt 45 cm. Das Flechtmaterial ist Raphia. Das Geflecht ist zellenförmig.

Als Tonerzeuger dienen zerschnittene Fruchtkernhülsen. Der geräuschartige Ton, der durch das Durcheinanderschütteln der Tonerzeuger hervorgebracht wird, weist etwa die Tonhöhe h^1 auf.

Besondere Verzierungen zeigen die Instrumente nicht Ihre Spielart ist zu ersehen auf Tafel 29 Abb. 1.

Die Instrumente M. 424-426 sind etwas kleiner als die soeben besprochenen. Ihre Umfänge sind gegenüber 45 cm der vorigen nur 38, 38 und 42 cm. Die Höhen der Korbnetze sind gleich denen von 421-423.

Der Stiel mißt statt 12 cm nur 9 cm. Die Körbe sind enger geflochten als bei den eben besprochenen Rasseln. Außerdem unterscheiden sich die Instrumente 424-426 von den Instrumenten 421-423 besonders dadurch, daß jeder Korb mit

seinen Klangkörpern eine andere Tonhöhe hervorbringt. Die Tonhöhen sind etwa g^1, h^1, d^2.

Sachs[1] meint, daß die Verbreitung der Rassel in umgekehrtem Verhältnis zur Kulturhöhe der Völker stehe, weil sie nur rhythmisch verschwommenen Reproduktionen dienen könne. Er erwähnt aber nicht etwa vorkommende verschiedene Tonhöhen bei zusammengehörigen Instrumenten, wodurch die Rassel doch bedingungsweise höhere musikalische Bedeutung erlangen könnte.

Glocken

Die bearbeitete Sammlung enthält eine Anzahl hervorragend schöner Bronzeglocken[2] (Tafel 20 u. 21), die musikwissenschaftlich gleichfalls ein gewisses Interesse erregen. Mehrere dieser Glocken gehören möglicherweise zusammen, obgleich die Stücke nicht alle gleichzeitig gesammelt wurden. Die Stücke M. 1206-1214 sollen aber von demselben Manne gegossen worden sein.

Die einzelnen Glocken zeigen verschiedene Form, etwa die eines konischen Bechers, einer Quaste usw. Als Tonerzeuger dienen Klöppel, die entweder von einer Nuß, einem Stein, oder einer Eisenschale gebildet werden. Jede Glocke gibt einen Klang, der etwa an die schweizerischen Kuhglocken erinnert. Die Tonhöhe der einzelnen Stücke ist durchweg verschieden. Sie richtet sich offenbar danach, wieviel Metall der Häuptling als Auszeichnung an einen Großmann verleiht, der sich daraus dann die Glocke gießen läßt.

Es ist offenbar, daß man nach der Tonhöhe ungefähr den Wert des Glockenträgers (die Glocken werden am Schwert getragen) abschätzen könnte. Je tiefer der Ton ist, umsomehr Metall gehörte ja zu der Glocke, und jemehr der Häuptling dem Glockenträger schenkte, umso höher muß der bei ihm in Gunst und Ansehen gestanden haben. Ob solche Zusammenhänge von den Eingeborenen mit Wissen beobachtet werden, ist allerdings bis jetzt nicht bekannt geworden.

Es wurde in der nachfolgenden Tabelle eine Übersicht gegeben über die hier beschriebene Glocken-Serie. In der zweiten Kolumne steht die Sammelkatalognummer. Ein + daneben bezeichnet, daß die betr. Glocke zu der Reihe gehört, die von demselben Eingeborenen gegossen wurde. In der dritten Spalte steht der ungefähre Ton, der beim Anschlag dominiert. Das Material, aus dem der Klöppel hergestellt ist, wird in der vierten Spalte kurz charakterisiert. Spalte 5 gibt die Form des Glockenbechers an.

Schlüsse auf Zusammenhänge etwa zwischen Form und Tonhöhe kann man aus dieser Aufstellung allerdings noch nicht ziehen. Es ergibt sich aber aus der ganzen Glockenreihe eine (vielleicht ja zufällige) Skala von etwa $^1/_4$- und $^1/_2$- Tönen. Nur einmal liegt etwa eine große Terz (verm. Quarte) zwischen zwei Stücken (cis^1 - f^1). Stellt man alle Stücke mit konischer Form zusammen, so erhält man schließlich die Tonreihe cis^1-fis^1-g^1-a^1-b^1-h^1. Stellt man die taillierten zusammen, so ergibt das g^0-cis^1-cis^1-fis^1-fis^1-g^1-gis^1-a^1-b^1-c^2-cis^2.

[1] Die Musikinstrumente Indiens S. 43 f.

[2] Vergl. oben S. 51 f.

Die zusammen gekauften Instrumente ergeben fis^1-g^1-g^1-g^1-a^1-b^1-b^1-h^1-cis^2.[1] Vermutungen über irgend welche tonlichen Zusammenhänge sind aber noch zu dunkel, als daß sie hier ausgesprochen werden dürften. —

Bronzeglocken

1	2	3	4	5
	Katalog Nr.	Tonhöhe	Klöppel	Form
1	251	g^0	Nuß	tailliert
2	274	cis^1	fehlt	„
3	273	cis^1+	„	tailliert-konisch
	(1—3 aus Bamum)			
4	1251	f^1	Nuß	Zweispitz
5	1241	fis^1	„	tailliert
6	1206+	g^1	Stein	Quaste
7	1212+	fis^1	fehlt	tailliert-konisch
8	1210+	g^1	Nuß	flach-tailliert
9	1252	g^1+	Eisenschale	spitz-konisch
10	1234	gis^1	Nuß	Sturzbecher
11	1208+	a^1	„	tailliert-konisch
12	1207+	b^1—	Stein	spitz-konisch
13	1211+	b^1	Nuß	tailliert
14	1213+	h^1—	fehlt	stumpf
15	1209+	h^1	Metall	konisch
16	1244	c^2	Stein	tailliert
17	1214+	cis^2	fehlt	flach-tailliert
18	1215	dis^2	„	Glocke
	(18 aus Bamum)			
19		e^1—	Stein	Quaste
20	19—21 aus Ngambe	gis^1	Nuß	tailliert
21		a^1—	„	spitz

M. 1235 Fig. 27 S. 48 Kriegsglocke aus Ngambe (Tikar)
Klassifik.: 111. 242. 111.

Ankermann[2] zeigt eine solche Glocke in Abbildung 152. Er sagt dort (S. 99 f.) auch etwas über die Verbreitung dieses eigenartigen glockenförmigen Instrumentes.

[1] Die Zusammenstellung der Tonhöhen nach den Glocken von gleicher Form mag zunächst vielleicht sinnlos erscheinen. Dennoch möchte ich sie hier wiedergeben, um zu tieferen Beobachtungen über solche Zusammenhänge anzuregen. Es wäre wohl auch sehr erwünscht, daß die Reisenden photographische Aufnahmen von Eingeborenengruppen sammelten, in denen Glockenserien benutzt werden.

[2] A. a. O. S. 64

Die Maße unseres Instruments sind: Länge 20, Durchmesser 12 und 6,5 cm. Der größte Umfang (Glockenmündung) beträgt 28 cm. Das Metall ist etwa 0,1 cm stark. Das Instrument hat als Handgriff einen 18 cm langen flachrunden Stiel, der am Ende einen Zierkopf trägt. Als Tonerzeuger dienen die zusammengebogenen Eisenplatten, aus denen das Instrument besteht. Die Platten werden von außen angeschlagen. Ein besonderer Schlägel ist nicht vorhanden.

Der Ton des Glockenkörpers ist etwa b^1.

Mit dem Grundton werden, wie bei allen Glocken, gleichzeitig eine Reihe von Partialtönen hörbar. In seinem Klang erinnert das Instrument an eine schweizerische Kuhglocke. —

M. 250. Doppelglocke[1] aus Bamum.

Klassifik.: 111. 242. 111.

Ein ähnliches Instrument zeigt Ankermann[2] in Abb. 153; der Bügel des unsern ist aber etwas einfacher.

Die Maße sind: großer Klangkörper, Länge 49, Durchmesser 22 und 16, Mündungsumfang 57 cm; kleiner Klangkörper, Länge 45, Durchmesser 20 und 15, Mündungsumfang 51 cm, Metalldicke 0,4 cm. Als Handgriff dient ein mit Rotang umwickelter Halbring, der beide Körper trägt. Dieser Ring ist 52 cm lang und hat 12 cm Umfang.

Die Haupttöne der Glockenkörper sind (großer) e^1, (kleiner) fis^1.

Im übrigen weichen die Einzelheiten nicht ab von denen bei M. 1235 beschriebenen.

Marimben

M. 802 a/b (Tafel 30). Altes Stück aus Kelebe (Tikar).

Xylophon für 2 Spieler[3] *(nsa(ng) tong)*.

Klassifikation: 111. 212.-8.

Ein ähnliches Instrument zeigt Ankermann[4] in Abb. 168. Bei den hier besprochenen Marimben handelt es sich aber um zwei Stücke, die nur zusammenhängend gespielt werden. Dabei werden die Klangstäbe mit Schlägeln angeschlagen. Ankermann erwähnt zwei besonders zum Anschlagen dienende Schlägel. Nach Thorbecke werden beliebige Stücke Holz zum Anschlagen benutzt.

Als Unterlage für die hölzernen Klangplatten dient ein zum Rahmen verarbeiteter Balken von etwa 1—5 cm Länge und 22 cm Breite. An der einen Seite des Balkens befinden sich zwei tiefe Kerben. An der anderen Seite ist die auf dem Rahmen liegende Klangstabreihe durch Bast stark befestigt. Die innere Lichtung des Rahmens mißt 140×7 cm. An den Enden des Rahmens ist ferner ein großer

[1] Vergl. A. Mansfeld, Urwalddokumente, Berlin 1908, Abb. 112, sowie Passarge, Adamaua, Abb. 266 (Kriegsglocken der Baia) und Abb. 81,82 (Kriegsdoppelglocke) von Bubandjidda und Haussaglocke.

[2] A. a. O. S. 64

[3] Es sind die Instrumente M. 802 a und 802 b gemeint.

[4] A a. O. S. 69

und starker Bügel durch Verschnürung befestigt. Dieser Bügel dient zum Aufsetzen des Instruments auf den Boden (Tafel 30).

Eine solche Haltung dürfte von allergrößtem Interesse sein. Im allgemeinen dient der Bügel an Marimben nur dazu, das Instrument vom Seile entfernt zu halten. Dazu wäre der hier beschriebene Bügel ohnehin zu flach. Wir sehe hier also wahrschei. lieh eine Übergangsweise, das Instrument zu halten: zwischen dem Liegen des Instrumentes platt auf dem Boden und dem Tragen vor dem Bauch.

Der Bügel wird an den Seiten durch besondere kleinere Federbügel an den Rahmen gedrückt. An den Enden des Rahmens ist außerdem ein Seil befestigt, das um den Rücken des Spielers gelegt wird und so zum Halten des Instrumentes dient. Beim Spielen werden die beiden zusammengehörenden Instrumente dachförmig gegen einander geneigt. Dabei kehren sich die Spieler das Gesicht zu, so daß sie leicht Verabredungen über ihr Spiel treffen können. Ein paar Marimben anderer Art zeigen die Abb. 1 und 2 auf Tafel 31. Solche Instrumente werden bei Ankermann[1] kurz beschrieben[2].

Als Tonerzeuger dienen auf Instrument 802a und 802b je 14 Klangplatten. Diese Platten oder Stäbe liegen in Fächern. Die Fächer werden gebildet durch schmale Rippen, die auf den Rahmen aufgebunden sind. Die Klangplatten sind außerdem befestigt durch eine Schnur, die durch kleine Bohrlöcher der Platten läuft und so fortlaufend alle einzelnen Platten mit dem Rahmen verknüpft. Die Platten tragen je 3—4 Bohrlöcher, von denen aber nur zwei benutzt wurden.

Bei dem Instrument 802b ist eines der erwähnten Fächer nicht mit einer Klangplatte belegt. Man kann natürlich nicht ohne weiteres entscheiden, ob es sich dabei um eine fehlende Platte, oder um einen Baufehler des Instruments handelt. Ein besonderer Zweck des leergebliebenen Faches ist zunächst nicht einzusehen.

Die Rippen, aus denen die Fächer gebildet werden, sind mit Kerben versehen, wie man deutlich aus der Tafel 30 ersieht. Solche Kerben finden sich aber nur an der dem Spieler zugewendeten Oberseite der Rippen. Ob sie Zier- oder Nutzzwecken dienen, ist ohne weiteres nicht zu ersehen[3].

Die Klangplatten sind unten spitz gerundet und laufen oben in gleichfalls eingekerbten Lanzettspitzen zu. Auch diese Einkerbung ist nicht gleichartig, so daß sie wohl zur Unterscheidung der Tonhöhen dienen könnte.

[1] A. a. O. S. 72

[2] Nach B. Ankermann, Ethnographische Forschungsreise ins Grasland von Kamerun, Z. f. Ethnologie 1910, H. 2., S. 309, kommen diese Instrumente allgemein im ganzen Grasland vor, wohingegen Rahmeninstrumente eine Ausnahme bilden.

[3] Eine bei Wallascheck, Anfänge der Tonkunst S. 124 (Fig. 6), gezeigte Marimbe hat auf ihren Klangplatten Strichverzierungen, die fast identisch erscheinen mit den Kerben unsrer Marimbe und möglicherweise auch zur Orientierung auf dem Instrument dienen könnten.

Passarge, a. a. O., Abb. 148, stellt eine Marimbe der Mbum aus Ngaumdere dar. Der letzte Stab des Instruments zeigt deutlich eine Art von Zeichen, die wohl auch als Tonzeichen dienen könnten. In Abb. 293 zeigt Passarge eine Guitarre der Mbum (aus der Flegelschen Sammlung, Berlin) mit ebenfalls merkwürdigen Punktfiguren auf der Decke.



M. P. Thorbecke phot.

Tikar beim Spiel einer Doppelmarimbe

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Als Resonatoren dienen Kalebassen, die an der Unterseite des Rahmens, innerhalb der Fächer, in Rundkerben eingefügt sind. Solche Rundkerben fehlen bei M. 802b aber unter den Platten 9-14. Bei M. 802a sind sie nur unter 6 und 7 vorhanden. Es sind also offenbar nicht für alle Klangplatten Resonanzkörper beabsichtigt. Einige der noch vorhandenen aufgebundenen Flaschenkürbisse sind an den Spitzen zerbrochen und dann mit Maiskolben oder Zeug verstopft. In ihrer Größe sind die Resonatoren etwa nach der Größe der Klangplatten geordnet. Die Klangplatten von M. 802a sind ziemlich abgenutzt. Die abgenutzten Stellen deuten darauf hin, daß die Platten an der Stelle angeschlagen wurden, wo es für die Klangwirkung am günstigsten ist. Um die Klangplatten abzustimmen, sind sie auf der Rückseite ausgefeilt. Das ist dieselbe Technik, die auch bei den heutigen europäischen Xylophonen noch angewandt wird. Durch das Maß der Befeilung wird unter Umständen auch die Klangfarbe beeinflußt.

Die Tonstufen von M. 802a kann man (nach subjektiver Bestimmung) in drei Gruppen ordnen:

Gruppe I e^2 g^2 a^2 h^2 d^1 (?)
Gruppe II e^1 g^1 a^1 h^1 d^1 (?)
Gruppe III e^2 g^2 a^2 h^2.

Außer der dritten weist dann jede Gruppe 5 Stufen auf. Die Stufen d^1 (?), sowie e^2 bis h^2 sind je zweimal vorhanden, die vier Stufen e^1 bis h^1 einmal. Wegen der Partialtöne ist allerdings eine genaue Oktavenbestimmung etwas schwierig. Auch stimmen die Platten natürlich nicht ganz rein auf den angegebenen Ton. Es können vielmehr Differenzen bis zu $^1/_4$-Tönen sehr wohl in Frage kommen. Ganz genaue Tonmessungen ließen sich umständehalber leider bis jetzt an dem Instrument nicht vornehmen. Es dürfte indessen kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir es mit einer pentatonischen Skala zu tun haben (d^2 e^2 g^2 a^2 h^2).

M. 802b zeigt dieselbe Tonordnung:

Gruppe I e^2 g^2 a^2 h^2 d^2 d^2
Gruppe II e^1 g^1 a^1 h^1 d^1
Gruppe III e^2 a^2 g^2.

Abweichend von den Stufen der Marimbe 802a ist hier das d^2 verdoppelt.

Die erste Platte (d^2) ist sehr stark abgenutzt und infolgedessen etwa um $^1/_4$ Ton dem zweiten d^2 gegenüber erhöht. Infolge dieser Verdoppelung fehlt in der ganzen Gruppe III eine weitere Platte, sodaß diese Gruppe nur 3 Platten zeigt. Davon sind a^2 und g^2 so geordnet, daß von links nach rechts die Stufe a^2 dem g^2 vorangeht.

Es liegen somit in der Mitte des Instruments die tieferen, an den Seiten aber die höheren Tonstufen[1]. Ähnliche Anordnungen sind ja auch z. B. von einigen Sansen her bekannt. —

M. 706 (Tafel 32 Nr. 2) Spiel und Sprech-Trommel der Tikar mit 2 Schlägeln, aus einem Stück Holz geschnitzt (*ekalo*).

Klassifikation: 111. 24.

[1] Die Tonhöhe richtet sich also nicht nur nach der Größe der Klangplatten, sondern vor allem nach der unteren Ausfeilung derselben.

Das Instrument wird allgemein als (Schlitz-) Trommel bezeichnet, ist aber nach H. S. zu Klasse 1, also zu den Idiophonen zu rechnen.

Ankermann[1] zeigt auf S. 61 solche Instrumente; davon ähnelt dem Thorbeckes am meisten das Instrument auf Abb. 145. Die hier behandelte Sprechtrommel ist aber in der Mitte verjüngt. Auch bei Thilenius[2] S. 19 findet sich ein ähnliches Instrument abgebildet, das aber größere Ausmaße zeigt[3]. In derselben eben erwähnten Arbeit[2] (S. 13ff.) wurden die akustischen Eigenheiten einer solchen Sprechtrommel ausführlich objektiv behandelt.

Die Maße des Thorbeckschen Instruments sind: (liegend) Länge 77, Breite 34, Höhe 37 cm. Der Umfang an den beiden Enden beträgt je 108, der in der Mitte 101 cm. Der Kasten zeigt eine Holzdicke von 1—1,5 cm. Die beiden Schlägel (einfache Stöcke) sind je 37 cm lang und haben einen Stabumfang von 8 cm.

Als Tonerzeuger dienen die Trogwände, die durch Aushöhlen eines Baumstumpfes entstanden sind. Als Schallöcher kann man die beiden breiten Schlitze ansprechen. Diese sind durch einen schmalen Schlitz verbunden. Die Maße der großen Schlitze sind: Länge 28 und 30 cm, Breite je 4—4,5 cm.

Der Verbindungsschlitz ist 9 cm lang und 1 cm breit. Unter dem Mittelspalt beträgt die Wandstärke 3 cm, also mehr als an den beiden großen Schlitzen.

Als Eigentöne der Wände des Resonators finden sich *as*^{1}, *c*^{1} und etwa *d*^{2}. Es lassen sich auf dem Instrument also im ganzen 3 deutlich unterschiedene Tonhöhen hervorbringen. Der Klang ist der einer geschlagenen Holzbütte. Verzierungen finden sich nicht. Die Spielart dieses Instruments ist zu beobachten auf Tafel 34, Abb. 3. —

Sansen (Klassifikation 122. 12-8)

M. 731 (Tafel 32 Nr. 3) „Musikinstrument *mbö* (Wute: *timbli*), Sansa aus Njua (Tikar).“ Der Kasten mißt: Länge 30, Breite 13, Höhe 8 cm. Er ist trogförmig gebaut und hat einen größten Bauchumfang von 41 cm. Die 0,8 cm dicke Decke ist aufgebunden, ebenso der Steg, dessen Länge 14, Höhe 1,4 cm, Abstand vom hinteren Lamellenhalter 5,8 cm beträgt.

Einen Hals hat das Instrument nicht. Die 15 Tonerzeuger (Lamellen) sind aus Rohrholz und nach vorne konisch zugespitzt. Sie sind etwa 0,1 cm dick, 9,5—12,5 cm lang und 0,4—0,8 cm breit. Sie zeigen Spuren von Vibrationskörperchen (Stäbchen) und sind in Gruppen angeordnet.

Die beiden Schallöcher zeigen die Form von zwei spitzen gleichschenkeligen Dreiecken, die sich gegenüberstehen und nur durch ein schmales Deckenstück getrennt sind. Ihre größten Seitenlängen sind 5—5,3 cm.

Der Resonator wird von dem Kasten der Sansa gebildet und hat als Eigenton etwa *As*.

Als Verzierung zeigt das Instrument zwei Rechtecke mit Diagonalen. Auf die Wiedergabe der Lamellentonhöhe wurde bei sämtlichen hier behandelten Sansen verzichtet, da die Instrumente naturgemäß für ganz exakte Tonmessungen unzuverlässig sind. —

[1] A. a. O.
[2] Vergl. Thilenius, Meinhof, Heinitz a. a. O. S. 193.
[3] Vergl. auch Thorbecke, Im Hochland von Mittel-Kamerun, I. Teil Tafel 8.

Sansa M. 821 (Tafel 32 Nr. 8), neues Musikinstrument, (*mbö*) aus Jakong (Tikar)

Der Kasten mißt: Länge (oben) 19, (unten) 21, Breite 11, Höhe 4,5 cm. Der Umfang des Trogs ist 30, die Dicke der Decke 0,7 cm. Der aufgebundene Steg ist 13 cm lang, 1 cm hoch und steht 3,6 cm ab von dem hinteren Lamellenhalter.

Als Hals zeigt das Instrument einen großen geschnitzten Menschenkopf mit weit ausladendem Unterkiefer.

Die 13 Tonerzeuger tragen Schwirrstäbchen und sind 6,4—9 cm lang und 0,4—0,7 cm breit. Einzelne von ihnen sind zugespitzt, was ev. eine leichtere Auffindung bestimmter Tonstufen ermöglichen würde. Eine ähnliche Teilung in Gruppen zeigt die bei Ankermann[1] abgebildete Sansa.

Die 15 Stäbe des betr. Instruments zeigen 3 Gruppen dadurch, daß die seitlichen je 5 Lamellen vorne zugespitzt sind. Auch die hintere Lamellenform läßt vielleicht auf eine bestimmte Absicht schließen. Ankermann geht darauf allerdings nicht weiter ein.

Der Resonator zeigt ein Schalloch von der Form eines unregelmäßigen Vierecks (2×3,3; 2×3,6cm Seitenlänge). Er gibt den Eigenton c^1.

Außer dem Hals sind keine Verzierungen vorhanden. Der Hals (Menschenkopf) und die Form der Schallöcher weisen ziemlich deutlich darauf hin, daß die Sansen Nr. 821 und 932, zunächst rein äußerlich, verwandt sind. M. 932 stammt aber von den Wute und M. 821 von den Tikar. —

M. 932 (Tafel 32 Nr. 4), Musikinstrument (*timbir*), Sansa aus Sumva (Wute).

Der Kasten mißt: Länge 16, Breite 8, Höhe 4 cm. Die 0,6 cm dicke Deckplatte ist aufgepflöckt und ragt über die vordere Stirnseite etwas vor.

Der Bauchumfang des trogförmigen Kastens mißt 24 cm. Der aufgebundene Lamellensteg ist 9 cm lang, 1 cm hoch, der Abstand zwischen dem Kamm des Stegs und der hinteren Saitenbefestigung beträgt 3 cm. Die 8 Lamellen bestehen aus Rohr. Als Hals des Instruments könnte man den geschnitzten Menschenkopf[2] (Vergl. Tafel 32, Nr. 4) ansprechen. Dieser bildet mit der Kastendecke ein Stück. Der weitvorspringende Oberkiefer scheint darauf hinzudeuten, daß das Instrument an dem Hals bequem zwischen den Fingern getragen werden könnte. Daß das Instrument tatsächlich so getragen wurde, wurde mir durch Prof. Thorbecke bestätigt.

Das Schalloch des Kastens hat die Form eines unregelmäßigen Viereckes, und mißt 2 × 2,8 und 2 × 3,2 cm Seitenlänge. Der hölzerne, stammeigene Resonator (Kasten) gibt etwa den Ton e^1.

Der Klangcharakter des Instruments ist ungefähr der, wie wenn Wassertropfen in einen gefüllten Eimer fallen.

Verzierungen zeigt das Instrument, außer am Halse, nicht. —

M. 934 (Tafel 32 Nr. 5), Musikinstrument (*timbir*), Sansa aus Linde (Wute) mit Kürbis-Schallkörper.

Der Kasten mißt: Länge 32, Breite 16, Höhe 3,5 cm. Er besteht aus vier floß-

[1] A. a. O. S. 33. Abb. 55

[2] Vergl. Ankermann, Kulturkreise und Kulturgeschichte Afrikas. Zeitschr. f. Ethnol. 1905, S. 70.

artig zusammengebündelten Palmrippen. Die Verknüpfung ist sehr geschickt und und gibt gute Aufschlüsse über die Bautechnik des Instrumentes.

Der Steg ist etwas schief aufgeklebt. Er ist 16 cm lang und 1,5 cm hoch. Sein Abstand von dem hinteren Stabhalter beträgt 8,7 cm. Ein Hals ist nicht vorhanden.

Die 13 Tonerzeuger sind mit Schwirrstäbchen versehen und verlaufen ein wenig konisch. Ihre Länge beträgt zwischen 11 und 13, ihre Breite zwischen 0,8 und 0,9 cm. Das Material ist 0,1 cm dickes Rohrblatt.

Der Resonator besteht aus einem unter das Instrument gebundenen Kürbis. Er ist an einer Stelle sorgfältig mit Bast geflickt, so daß es scheint, als sei er schwer durch einen passenden anderen zu ersetzen gewesen. Die Öffnung des Resonators ist nicht zugänglich und daher nicht zu messen. Sein größter Umfang beträgt 42 cm. Sein Eigenton ist d^1. An Ornamenten zeigt das Instrument an der oberen Halsseite einen nach vorn geöffneten stumpfen Winkel. —

M. 933. (Tafel 32 Nr. 6), (*timbir*), Sansa aus Woimane (Wute).

Die Maße des Kastens sind: Länge 28, Breite 14, Höhe 4,5 cm. Von einem Kasten kann aber eigentlich nicht die Rede sein, es handelt sich vielmehr auch hier um drei floßartig gebündelte Palmrippen, die an der einen Längsseite abgeflacht sind. Der Steg ist aufgeklebt. Er mißt 15 cm Länge, 1,5 cm Höhe und 4,1 cm Abstand von dem hinteren Lamellenhalter.

Ein Hals ist nicht vorhanden. Die 15 Tonerzeuger messen (von der Verschnürung an) Länge 7,5—10 und Breite 0,5—0,7 cm. Sie sind 0,1 cm dick und tragen an den unteren Seiten z. T. noch erhaltene aufgeklebte Gummiklümpchen[1]. Die Lamellen sind lang und schmal. Auf allen befinden sich die Spuren von kleinen Schwirrstäbchen, die mit Gummi aufgekittet waren, wie es an drei erhaltenen solchen Stäbchen (in Zahnstocherform) zu sehen ist. Der Klang der Lamellen wird durch die Stäbchen etwas metallisch und auch verstärkt. Er erinnert etwas an den Klang einer Violin-*g*-Saite mit gelockerter Umwicklung. Die Lamellen sind in Gruppen angeordnet.

Resonator und Schallöcher sind nicht vorhanden. An Ornamenten zeigt das Instrument ein nach außen gerichtetes Lanzettmotiv. —

M. 1125 (Tafel 32 Nr. 7), Sansa mit Eisentasten aus Tibati (Mbum), benannt *hime* (Mbum)und *timberi* (Wute).

Der trogförmige Kasten mißt: Länge 26, Breite 13,5, Höhe 3,5 und größter Bauchumfang 33,5 cm. Die 1 cm dicke Decke ist mit Eisenklammern stark befestigt. Sie ist oben, wie der ganze übrige Körper, sehr glatt poliert. Die Sperrfugen zwischen Decke und Kasten sind sorgsam mit Gummi verklebt. Der Steg ist mit Gummi aufgeleimt. Er mißt: Länge 15, Höhe 1,5 und Lamellenhalterabstand 3,7 cm. Ein eigentlicher Hals fehlt. Zum Tragen des Instruments dient aber eine Tragschnur mit einem Eisenhaken, die an der Halsseite des Instruments befestigt ist. Die 15 Tonerzeuger tragen statt Schwirrstäbchen 4 kleine Schwirrplatten, die zugleich je mehrere Tonstäbe zu Gruppen zusammenfassen. Berührt

[1] Diese Gummiklümpchen könnten außer ihrer Verwendung zum Einstimmen der Lamellen den Zweck gehabt haben, daß sie ein zu starkes Anreißen dieser verhindern sollten; reißt man nämlich die Stäbchen zu kräftig an, so wird ihre Tonhöhe wesentlich verändert.



M. P. Thorbecke phot.

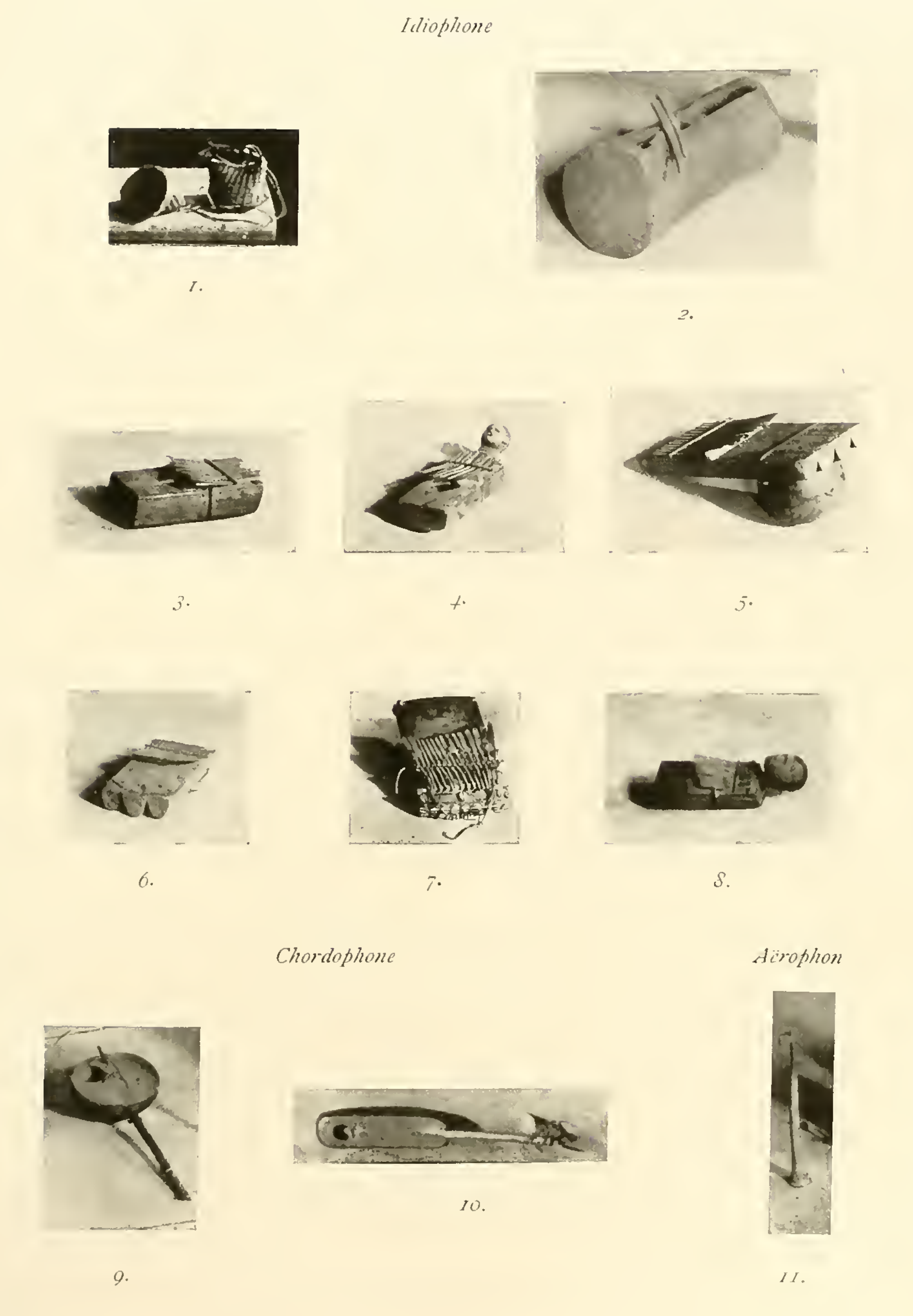
1. Handhabung einer Marimbe bei den Tikar



L. Waibel phot

2. Handhabung einer Marimbe bei den Tikar

Hamburg: L. Friederichsen & Co.



Hamburg: L. Friederichsen & Co.

werden die Tonstäbe (von links nach rechts) 1—3, 5—6, 7—8 und 14—15. Die Länge der Lamellen beträgt 7,3—10 cm. Sie sind nach vorne zu spitz gerundet und z. T. fast messerscharf. Gebildet sind sie aus lanzettförmig abgeplatteten vierkantigen Eisennägeln. Ähnliche Nägel dienen zur Befestigung der Decke.

Die Stäbe sind verhältnismäßig hoch gelagert. Ihre Anordnung ist nach dem Spieler zu etwas divergierend. Ihre vorderen Spitzen bilden eine unsymmetrisch ausgebuchtete Linie. Der Resonator wird durch den Kasten gebildet. Als Schalloch dient ein tailliertes Viereck, das sich in seiner Form den Linien des Kastens anpaßt.

Der Eigenton des Resonators ist h^0. Die Klangfarbe des Instruments erinnert fast an ein Spinett. Als Verzierungen trägt das Instrument an der Halsseite, also dort, wo die Akustik nicht leiden kann, eine Anzahl von Muscheln. Diese sind geordnet in konvexer Linie mit angedeuteter Lanzettform.

Membranophone

Die Sammlung der Membranophone (Trommeln) umfaßt im ganzen neun Stück.

M. 844 (Tafel 33 Nr. 1), Hohe Trommel *e* (*u* ?) *ki* (*ü*) *me* aus Longwe (Tikararbeit).

Klassifikation: 211. 1-7.

Das Instrument ähnelt äußerlich dem bei Ankermann[1] auf S. 53 (Abb. 124) abgebildeten vom unteren Congo. Es zeigt aber davon einige wichtige Abweichungen: so fehlt an ihm der Henkel (Handgriff); außerdem ist das Fell aufgenagelt, bei dem Ankermannschen aufgeschnürt. Die Form des Instruments wirkt rein äußerlich urwüchsiger. An Verzierungen zeigt die Ankermannsche Trommel zwei Ringe, die aus einem eingefaßten Bandmotiv bestehen. Diese Ringe befinden sich in der Mitte des Konus etwas unterhalb der Fellfläche. Unser Instrument zeigt ebenfalls zwei Ringe, die aber aus einem einfachen Bande bestehen. Sie befinden sich auf dem unteren Drittel der Röhre, der eine unmittelbar über dem Wulst (Plinthe), der andere etwas höher[2].

Die Maße des Instruments sind: Höhe 116, Felldurchmesser 27 und 22 cm, oberer Röhrenumfang 80, unterer 47 cm. Der untere Ringwulst mißt 73 cm im Umfang und ist 11 cm hoch.

Als Tonerzeuger dient das straff gespannte aufgenagelte Fell. Eine Umstimmung des Fells (wenn nicht durch Erhitzen) ist nicht möglich, so daß es also auf eine bestimmte absolute Tonhöhe des Instruments, etwa wie bei unserer europäischen großen Trommel, nicht anzukommen scheint.

Als Schalloch könnte man die untere Öffnung der Röhre ansprechen. Die Öffnung mißt im Durchmesser 12 und 10 cm. Der Eigenton der Röhre, des Resonators also, ist am dicken (Fell)-Ende etwa g^0, am Wulstende etwa b^1. Akustisch hätten wir also eine ähnliche Erscheinung wie bei einer Glocke. Das ist physikalisch natürlich ohne weiteres verständlich. Beim Anschlagen des Fells ergibt

[1] A. a. O.

[2] Frobenius a. a. O. Abb. 116 zeigt eine ähnliche Trommel, deren Kasten auf Rädern läuft.

sich etwa ein Zusammenklang aus g^0 und b^0. Der Klangcharakter ist der einer europäischen großen Trommel.

Die Spielweise des Instruments ist nach dem Reisebericht so, daß das Instrument zwischen den Beinen gehalten und mit den Händen geschlagen wird[1]. —

M. 1259/60 (Tafel 33 Nr. 2), Trommeln aus Ditam (Tikar) Klassif. 211. 211. 1-7. Es handelt sich zweifellos um zwei zusammengehörige Instrumente[2]. Diese werden nach dem Bericht an Hängeseilen auf der Schulter getragen und mit der Hand geschlagen. Das eine Instrument (II) ist kleiner als das andere (I). Die Maße sind: (I) Höhe 74. Fellduchmesser 18 und 16 cm, Umfang 58 cm, Deckendicke 0,8—1 cm; (II) Höhe 66, Felldurchmesser 16,5 und 17,5 cm, Umfang 55 cm, Deckendicke 0,8 cm. Die etwa 70 cm langen Halteseile der Zylinder sind oben um den Körper, und unten durch ein Loch in der Decke geschlungen.

Die Befestigung der Felle ist bei beiden Instrumenten nicht ganz gleich. Bei I ist das Fell durch eine wellenförmig verlaufende Pflockreihe befestigt, bei II ist das Fell zunächst durch einen Ring gespannt, und dann erst gepflöckt. Die Pflöcke sitzen bei beiden Instrumenten auf einem besonderen Ledergürtel. Das Fell auf Nr. 1 ist 1 mm stark, das auf Nr. II mißt nur etwa 0,5 mm.

Die Spannung der Felle wird durch Keile bewirkt. Daraus ergibt sich für diese beiden Instrumente also eine Kombination aus Ring-, Pflock- und Keilspannung. Nach Ankermann[3] findet sich die Keilspannung nur in Kamerun und im Stromgebiet des Ogowe. Die Pflockspannung soll sich[4] nördlich nicht weiter als bis Loango ausdehnen. Dagegen würden allerdings die von Thorbecke überbrachten Stücke M. 1259/60, 844, 845 sprechen.

Die offene Seite des Zylinders mißt bei I 15—17,5, bei II 15—16 cm im Durchmesser. Der Eigenton des Resonators ist bei I etwa a^1, bei II (obgleich der kleineren) g^1. Die Felltöne waren bei der Prüfung bei I = *F* und bei II = *G*. Das Fell des größeren Instruments war also offenbar straffer gespannt. Der Klang der Instrumente ähnelt dem unserer großen Trommel und scheint sehr tragfähig zu sein.

Als Verzierungen zeigen beide Instrumente gradlinige Schnitzereien in der Form von geometrischen Figuren (Dreiecken und Vierecken). Die Schnitzereien ziehen sich in mehreren Gürteln von oben bis unten über die Trommelzylinder. —

Kurze große Trommel *sikà* (*è*), M. 845 (Tafel 33 Nr. 3), Tikararbeit der Longweleute, gekauft in Linte (Wute).

Klassif. : 211. 11-7.

Ankermann[5] zeigt ein ähnliches Instrument, das von den Senga (Basenga) stammt.

Die Maße unseres Instruments sind: Höhe 64 cm, Felldurchmesser 40 und 44 cm.

[1] Vergl. F. Thorbecke, Im Hochland von Mittel-Kamerun, I, Taf. 12.

[2] Wenn diese Trommeln konstant paarweise gebraucht würden, so ließe das, wie mir Hornbostel sagte, auf arabischen Einfluß (*nagarah*) schließen.

[3] A. a. O. S. 95

[4] Derselbe S. 92

[5] A. a. O. S. 50, Abb 113

Membranophone



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Der Kasten (Kessel) des Instruments steht auf 4 keilförmigen Füßen, die mit dem Kessel selbst aus einem Stück verfertigt sind. Das Ganze ist ein bearbeiteter Baumstumpf. Die Wanddicke ist nicht meßbar.

Das etwa 3 mm dicke Fell mißt im Umfang 139 cm. Es ist 8,5 cm über dem Rande in drei symmetrisch geordneten Pflockreihen aufgenagelt. Die Spannung des Fells ist mechanisch unveränderlich. Die Abstimmung erfolgt durch Erhitzen an einem offenen Grasfeuer. Das Fell wird beim Spielen des Instruments nicht mit einem Schlägel, sondern mit den Händen geschlagen. Schallöcher sind nicht vorhanden. Der Eigenton des Kessels ist etwa cis^1, der des Felles *eis*. Der Klang des Instruments erinnert an eine europäische Pauke.

Als Verzierung finden sich zwei gemalte breite Gürtel unten und oben an dem Kessel. Diese erinnern an die Bemalung des Instruments M. 844 (Tafel 33 Nr. 1). Die Spielart dieser oder wenigstens ähnlicher Trommeln ist gut illustriert auf der Tafel 29 Abb. 1 und Tafel 34 Abb. 3. Interessant ist es, zu sehen, mit welcher Spannung auch die Augen der Musikanten auf die beiden Tänzer gerichtet sind. Das Gesicht des Trommelschlägers, der offenbar tonangebend für den Rhythmus ist, zeigt besondere Aufmerksamkeit.

M. 949 (Tafel 33 Nr. 4), alte kleine Trommel mit einem Schlägel (*ndschia*). Das Instrument stammt aus Linde (Wute). Es handelt sich um eine Haussa-Imitation, was aber von den Wute bestritten wird.

Klassif. : 211. 212. 1-822.

Das Instrument gleicht äußerlich etwa der europäischen kleinen Trommel, trägt aber beiderseits eine Fellsaite.

Die Maße des Zylinders (Kastens) sind: Höhe 18 cm, Felldurchmesser 26 und 27 cm, Umfang etwa 94 cm. Die Dicke des Kastens ist nicht meßbar wegen des Fells. Die Dicke des Fells beträgt 0,8 mm. Der Trommelschlägel besteht aus einem einfachen runden Stab von 29 cm Länge.

Schallöcher sind nicht vorhanden. Der Resonator (Kasten) hat etwa den Eigenton a^1. Jedes der Felle war bei der Untersuchung auf d^0 gestimmt. Es ist natürlich ohne weiteres nicht nachzuweisen, daß dieses die von den Eingeborenen beabsichtigte Stimmung war. Der Klang entsprach einem ziemlich gedämpften kl. Trommelton.

Als Ornament findet sich auf jedem Fell ein breites aufgemaltes Kreuz (Sonne ?) (Tafel 33 Nr. 4). In der Mitte des Felles ist das Kreuz unterbrochen, so daß eine Art Tonsur entsteht, die, nach der Fellabnutzung, offenbar auch die Anschlagstelle bezeichnen könnte.

Solche Merkzeichen[1] würden eventl. darauf hindeuten, daß die Eingeborenen einen feinen Sinn für akustische Klangunterschiede hätten. —

M. 1039 (Tafel 33 Nr. 5), Haussa-Trommel (*dai*) Tibati.

Der Trommelkörper ist unter der Verschnürung mit rotem Tuch umkleidet. Er zeigt die Form eines ovalen Zylinders. Die Maße sind: Höhe 28 cm, Felldurchmesser 41 und 46 cm.

[1] Bei Frobenius, a. a. O. Tafel III (Musikbande) zeigen zwei der Trommeln ähnliche schwarze Fellornamente. Eine an solche Ornamente erinnernde Figur zeigt auch eine bei Julius Hart, Geschichte der Weltliteratur, Bd. I. S. 629, abgebildete Lappen-Trommel (Runeboom) (Mitte).

Die Deckendicke ist nicht zu untersuchen. Als Schlägel dient ein hakiger Stab, wie bei M. 1022/23. Ankermann[1] zeigt einen ähnlichen Schlägel der Wute. Der hier behandelte Schlägel ist, mit Ausnahme des Knopfes, mit verschnürtem Leder überzogen. Seine Längenmaße sind 30+15+1,4 (Knopf) cm.

Von den beiden Fellen ist das eine mit einer Fellsaite, das andere mit zwei Fellsaiten bespannt. Die Dicke der Felle ist nicht zu ermitteln.

Schallöcher hat das Instrument nicht. Der Eigenton des Kastens ist etwa h^2, der Fellton ist e^1. Der Klang erinnert an unsere europäische große Trommel.

Verzierungen zeigt das Instrument nicht. Die Tragweise und die Spielart ganz ähnlicher Instrumente ist recht gut zu ersehen aus Tafel 34 Abb. 2. —

M. 1022/23, (Tafel 33 Nr. 6), Sanduhr-Trommel[2] (*djadjáre*(.

Klassifikation: 211. 242. 1-91

Ankermann[3] zeigt eine ähnliche (Sanduhr-) Trommel, die indessen in der Verschnürung einige Abweichungen von unsrer zeigt.

Die Maße der Trommel sind: Höhe 43 cm, Felldurchmesser 23 cm, Umfang der Fellfläche 76 cm. Das Drosselstück ist wegen der Verschnürung nicht zu messen. Die Form des Kastens erinnert an eine Nähgarnrolle. Die Dicke des Holzes ist gleichfalls nicht zu messen.

Der hakenförmig gebogene Holzschlägel mißt: Länge 31+11+1,4 (Knopf) cm. Stabumfang am dicksten Ende 715, am Hals, also unterhalb dieses Knopfes 4,2, am Knopf selbst 11,4 cm.

Die Felldicke ist 1 mm. Beide Felle sind besaitet.

In dem Kasten der Trommel befinden sich Körnchen oder kleine Steinchen. Es mag wichtig sein, hierauf wegen etwaiger ethnologischer Parallelen besonders hinzuweisen.

Schallöcher hat das Instrument nicht. Der Eigenton des Resonators ist etwa *cis*². Die Felle ergaben bei der Untersuchung den Ton *fis*¹. Der Klang erinnert an den einer gedämpften kleinen Trommel.

Verzierungen trägt das Instrument außer ähnlichen Fellornamenten wie auf M. 949 nicht. Zum Tragen der Trommel dient ein besonderes Tragband.

Trommel der Mbum. *dai* aus Tibati. M. 1037 (Tafel 33 Nr. 7).

Klassif.: 211. 26-8.

Das Instrument wird an der großen Fellseite mit einem Schlägel, an der kleinen mit der Faust angeschlagen. Auf Tafel 29 Abb. 1 ist jedoch (ganz links) ein ähnliches Instrument zu sehen, das nur an der großen Fellseite, und zwar mit den Händen geschlagen wird.

Der Kasten (Kessel) ist aus einem behauenen Baumstamm gebildet. Die Verschnürung ist an der Tragseite des Kastens unterbrochen. Die Maße des Kastens sind: Höhe 58 cm, Durchmesser der oberen Fellfläche 37 und 35 cm, der unteren Fellfläche 21 cm. Der Bauchumfang ist oben etwa 130, unten etwa 60 cm.

Als Tonerzeuger dienen zwei Felle (Membranen). Beide Felle sind von gleicher Dicke (0,5—0,8 mm). Der 26 cm lange grade Schlägel hat einen aus Zeug und

[1] A. a. O. S. 58, Abb. 143 a

[2] Vergl. auch Frobenius, a. a. O. Abb. 119. sowie Passarge, a. a. O. Abb. 174

[3] A. a. O. S. 53



M. P. Thorbecke phot.

1. Tikarfrau beim Spiel eines Musikbogens



M. P. Thorbecke phot.

2. Handhabung der Trommel M 1039



M. P. Thorbecke phot.

3. Handhabung der Trommel M 845 und 706

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Gummiwicklung bestehenden Kopf von 11,5 cm Umfang. Er erinnert also an einen europäischen Paukenschlägel.

Eine Resonanzöffnung ist nicht vorhanden. Als Resonator dient der Kessel selbst. Sein Eigenton ist etwa *cis*⁰. Die Felle geben bei der Untersuchung die Töne c^0 und d^0. Die Originalspannung der Felle kann aber ja längst nachgelassen haben. Der Bericht sagt indes, daß es sich um zwei verschiedene Tonhöhen handeln solle. Der Klangcharakter ist der einer europäischen Pauke.

Verzierungen zeigt das Instrument nicht. —

M. 1126 (Tafel 33 Nr. 8), Kindertrommel (*daindjiggi*) aus Tibati (Mbum).

Klassif.: 211. 11-6.

Das kleine Instrument besteht aus einer hohlen Kürbishälfte von der Form eines Kessels und ist mit einem dünnen Fell beklebt. Der Kessel mißt: Höhe 9, größter Umfang 31, kleinster Umfang 13 cm. Die Kürbisdecke ist 0,4 cm dick. Unten ist der Kessel auf. Die Öffnung mißt 3 cm im Lichten und bildet ein kreisrundes Loch.

Der Eigenton des Resonators ist es^1, der Ton des Fells b^1. Geschlagen wird das Spielzeug mit einem Winkelhakenstäbchen von 17,5 cm Stab- und 3 cm Hakenlänge. Der Schlägel besteht aus zwei dünnen Stückchen Rohrholz, die mit Bast verknüpft sind. Einen Trommelschlägel von derselben Form zeigt Ankermann[1] aus Togo.

Chordophone

M. 680 (Tafel 32 Nr. 9), Spießlaute aus Bumbo (Tikar).

Klassifik.: 321. 311-7(1).

Ankermann[2] gibt ein Saiteninstrument aus Togo, das dem hier beschriebenen durchaus ähnlich ist. Aus dieser Abbildung geht hervor, daß der Saitensteg wegen seiner leichten Verlierbarkeit mit einer Schnur versehen wird. Unser Instrument zeigt an seinem Halse eine spiralförmige Lederumwicklung und an der oberen Halsseite eine Kerbe zum Befestigen der Saite.

Die Maße der halbkugelförmigen Schale sind: Länge 21, Breite 23, Höhe 12 cm; die beiden Halbmeridiane messen 36 und 37 cm, der Gesamtumfang beträgt 61 und 63 cm, der Deckenumfang 78 cm. Die Decke wird gebildet von einem Fell, das nicht ganz straff gespannt und etwa 1 mm stark ist. Das Fell ist 3 cm über dem Schalenrande angepflöckt und an den aufliegenden Stellen rings herum noch behaart.

Als Steg dient dem Instrument ein natürlicher Gabelast von 4 cm Höhe. Die Stegfüße sind 7,5 cm von einander entfernt. Oben weist der Steg ein eingekerbtes Lager für die Saite auf. Der Hals des Instruments wird gebildet durch das 39 cm aus der Schale hervorragende Spießende. Der Spieß selbst, ein runder grader Stab mit kurzem Gabelende, mißt im Umfang 6,5 cm. Als Tonerzeuger dient eine 45 cm lange Saite aus 30—40 aufgezwirbelten Pferdeschwanzhaaren. Die

[1] A. a. O. S. 58, Abb. 143c

[2] A. a. O. S. 9, Abb. 9

Saite ist etwa 1,2 mm dick. Sie ist mit Lederriemen an dem 4,5 cm langen unteren Saitenhalter und über der Halsgabel mit einer feinen Haarflechte befestigt. An den oberen 10 cm des Halses liegt die Saite durch die spiralförmige Lederriemenumwicklung sehr fest an. Sie ist dadurch an dieser Stelle natürlich nicht praktikabel. Die Saite ist etwa 6 cm weit vom Halse zu entfernen und läuft dann an dem Rande des Resonanzloches entlang. An der Abnutzung der Lederdecke (2—3 cm seitlich vom Hals) ist die Lage der Saite beim Spielen zu erkennen.

Die Tonhöhe der Saite läßt sich durch Spannungsveränderungen modifizieren. Nach dem Bericht Thorbeckes werden die unterschiedlichen Tonhöhen durch Abgreifen auf der Saite erzeugt. Als Schalloch ist eine ziemlich kreisrunde Öffnung (von etwa 7 cm Durchmesser) in der Decke zu bezeichnen. In der Decke befindet sich ferner ein kleines Loch, das noch deutlich die Spuren einer Verkittung trägt. Es muß also möglicherweise für den Klang des Instruments störend gewesen sein. Der Resonanzton der hölzernen Schale ist *fis*¹.

Der Tonumfang des Instruments ist nicht bestimmt zu ermitteln. Durch die Spannung der Saite lassen sich aber etwa $1^1/_2$—2 Oktaven erzielen. Die Klangfarbe ist gleichfalls nicht ohne weiteres zu bestimmen.

Ein Bogen, womit das Instrument angestrichen wurde, fehlte beim Erwerb des Stückes. An Verzierungen zeigt der Schalenkörper eine Anzahl spitz nach außen verlaufender geometrischer Ornamente.

Die Spielart des Instruments ist aus Tafel 35 zu ersehen. Der Spieler drückt die Saite mit vier Fingern vom Halse ab und benutzt die einzelnen Finger offenbar gleichzeitig zum Verkürzen der Saite. Dabei scheint die Saite die Fellkante zu berühren, wodurch sich die oben erwähnten Abnutzungsspuren ergeben. —

M. 822 (Tafel 32 Nr. 10), zweiseitiges Instrument, Spießlaute *(maules)* (Mbum-Sprache), den Tibati nachgeahmt, aus Jakong (Tikar).

Klassif. 321. 311-(?).

Ankermann[1] zeigt in Abb. 11 genau dasselbe Instrument aus Tibati.

Die Maße an unserm Instrument sind: Schalenlänge rund 23 cm, Breite 7 cm, Umfang 31 cm. Die Schale hat die Form eines Schiffes. Das Heck (Hinterteil) besteht aus einer 5 cm starken massiven Wand. Die Decke wird gebildet aus einem gespannten Fell, in das die ganze Schale fest eingeschnürt ist. Die Verschnürung befindet sich auf dem Rücken des Kastens. Genau so beschreibt auch Ankermann sein Instrument.

Das Fell ist 0,5 mm stark. Die Felldecke wird kurz vor dem Schalloch noch einmal durchspießt von dem Stab des Instruments. Der lose Steg ist 1,8 cm breit und 0,6 cm hoch. Er trägt keine Kerben für die Saiten. Der Hals besteht aus einem 23 cm langen runden Stab. Dieser ist bei seinem Eintritt in den Kasten abgeflacht und ragt 24 cm weit in den Kasten hinein. Sein aus dem Schalloch hervorblickendes unteres Ende ist zum Saitenhalter verkerbt. Etwa 0,5 cm vor diesem Kerbenende durchstößt der Spieß noch einmal 1 cm lang die Decke. Am Halsende weist er einen gebundenen, gepflöckten und verklebten Tragriemen auf.

Als Tonerzeuger dienen zwei gedrehte 42 cm lange Roßhaarsaiten. Die Saiten

[1] A. a. O. S. 10



M. P. Thorbecke phot.

Haussa beim Spiel einer Spießlaute

Hamburg: L. Friederichsen & Co.

sind nebeneinander geordnet und 0,2—0,3 mm stark. Das Schalloch ist oval Seine Achsen messen 3,5 und 4 cm. Der Eigenton des Kastens ist b^0. Der Tonumfang des Instruments ist nicht ohne weiteres nachzuweisen. Verzierungen trägt das Instrument nicht. —

M. 830 (Tafel 34 Abb. 1), Musik-(Maul-)Bogen *(nkango)* aus Jakong (Tikar). Klassif. : 311. 121. 11-6.

Die bei Ankermann[1] aufgeführten Musikbogen sind alle komplizierter als der von Thorbecke mitgebrachte.

Wie die Abb. zeigt, dient diesem Musikbogen als Resonator die Mundhöhle der Spielerin. Im übrigen berichtet auch Ankermann[2] über Varianten und Spielart dieses Instrumentes.

Die Länge des Bogenstabes ist an unserem Musikbogen 76 cm, der Umfang des Stabes 5,5 cm. Die Raphiabast-Saite ist 5—7 cm unterhalb der Stabenden befestigt. In das eine Stabende ist eine 3 cm tiefe Spaltkerbe geschnitzt, worin die Saite an einer Schlinge befestigt ist. Am andern Stabende ist die Saite in sechs Umwindungen um den Stab geschlungen und verknotet. Die Saite ist 62 cm lang und hat die Form einer 0,4 cm breiten Bastschnur. Die Dicke dieser Seite ist 1—1,3 mm. Die größte Entfernung der Saite vom Bogen beträgt 15,5 cm.

Die Klangfarbe (ohne Mundresonnanz) ist ungefähr die, wie wenn man einen gespannten Bindfaden anschlägt. Da das Instrument akustisch durch seine geringe Tonstärke so bedeutungslos ist, so möchte man annehmen, daß der Spieler oder die Spielerin beim Spielen eine rein taktilmotorische Erbauung haben. Daß als Resonator die Mundhöhle dient, ist ja allgemein bekannt.

Aërophone

M. 718 (Tafel 32 Nr. 11), aus Bengbeng. An Aërophonen (Blasinstrumenten) zeigt die Sammlung nur dies eine Stück, eine *lagetta* (= *algaita* der Haussa), d. i. eine Art Oboe oder Schalmei,

Das Instrument ist aus Holz und den Haussainstrumenten nachgeahmt, die aus Eisen oder Bronzeblech gebaut sind.

Ankermann[3] zeigt in Abb. 83 unter dem Namen *algaita* eine Schalmei aus Sokoto, die unserm Instrument ähnelt. Der Körper unsrer Schalmei ist aber schlanker gebaut, während der bei Ankermanns etwas an die Schallblecherweiterung unsres Englisch-Horns (nicht der Trompete) erinnert. Es wäre jedenfalls interessant, wenn man die Klangfarbe beider Instrumente objektiv vergleichen könnte. Auch der Abstand zwischen den Grifflöchern scheint auf jedem der Instrumente etwas anders zu sein. Übereinstimmend ist das Rohrblatt, das zum Tonerzeugen dient. Es ist interessant, der Herstellungstechnik dieses Rohrblattes einmal nachzuspüren. Das Rohr scheint danach nichts weiter zu sein, als ein zusammengedrückter oder zusammenge-

[1] A. a. O. S. 3

[2] Ebenda S. 2 ff.

[3] Ebenda S. 39

bissener Pflanzenhalm. Die Rohre, die unsre europäischen Oboisten und Fagottisten anwenden, werden dagegen hergestellt aus einem einzigen Rohrbrettchen, das zunächst in der Mitte durch sorgfältiges Abraspeln gleichmäßig verdünnt wird. Alsdann wird das Brettchen mit seinen Enden zusammengebogen, und der Knick wird endlich durch einen Schlag mit dem Messer aufgeschlagen. Dadurch entstehen die sich gegenüberliegenden Zungen, die nun aber noch in kunstfertiger Weise abgeschachtelt werden, damit der Ton einen gewissen modulationsfähigen Charakter erhält. Dadurch kann der Bläser aber auch ein *piano* erzeugen, wie man es von der „ohrenmarternden algaita" jedenfalls umsonst erwartet. Ein so rohes Anblaserohr kann natürlich auch die Reinheit der Töne in weitgehendem Maße beeinflussen. Übereinstimmend ist auf den beiden hier verglichenen Instrumenten wieder der Lippenteller, gegen den beim Blasen die Lippen gedrückt werden. Das bedingt, daß das Rohr wohl sehr weit in den Mund hineingeschoben werden muß[1], wodurch wiederum ein Staccato-Blasen sehr erschwert wird[2]. Die Melodie, die wir von dem Instrument als Phonogramm (Notentafel 17) erhalten haben, trägt denn auch sehr ausgesprochenen Legato-Charakter. Damit erinnert sie fast an den schottischen Dudelsack[3]. Ellis[4] hält es ja auch für wahrscheinlich, daß die schottische Sackpfeife wegen ihrer Übereinstimmung mit der arabischen Stimmung durch die Kreuzzüge nach Europa gekommen sei. Auch weist er darauf hin, daß eine Art Oboe aus China Intervalle ergab ($^3/_4$-Töne und neutrale Terzen), wie sie die schottische Sackpfeife bietet. S. Baglioni[5] erwähnt eine Oboe aus China, die eine ähnliche Grifflochanordnung (aber 7 Löcher) zeigt, wie die hier besprochene *algaita*. Unser Instrument ist im ganzen etwas primitiver als das von Baglioni gezeigte. Beziehungen zwischen solchen Schalmei-Instrumenten verschiedener Herkunft ließen sich durch den Tonbestand der Instrumente noch weiter aufhellen[6].

[1] Bei unserm Instrument ragt das Rohr allerdings nur 1,4 cm über den Lippenteller hinaus.

[2] Die Anblasetechnik der orientalischen Oboen wird gut beschrieben von Sachs in den Musikinstrumenten Indiens und Indonesiens, S. 154. Danach kann das Blasen ohne Atempause geschehen, da der Spieler den Mund nur als Windlade benutzt und durch die Nase atmet. Das erinnert an die Blasetechnik unserer Glasbläser, die gleichfalls den Luftstrom durch Atempausen nicht unterbrechen dürfen. Solche im allgemeinen wenig bekannte Technik kann z. B. bei physiologischen Untersuchungen des Atemvolumens am Spirometer sehr merkwürdige Resultate ergeben, indem die Vp. eben scheinbar keine Volumengrenze kennt. Ebenso könnte man sich bei der ununterbrochenen sehr langen Phrase eines *algaita*-Spielers über dessen Atemlänge in Staunen versetzt fühlen, wohingegen die Erklärung einfach ist, wenn man die Spieltechnik des Instruments genau kennt.

Da sich nach Sachs die Zunge des Spielers frei im Munde bewegen kann, so kommt ein ausgesprochenes Staccato gar nicht in Frage. — Die Arbeit von S. Baglioni „über die Lannedas", worin er gleichfalls die Technik der *algaita* ausführlich behandeln soll, war mir leider nicht zugänglich.

[3] Nach Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, S. 101 ist *gaita* der spanische Name für Dudelsack.

[4] On the Musical Scales of Various Nations.

[5] Instrumente asiatischer Völker. Zeitschrift f. Ethnologie. 1914. S. 596.

[6] Sachs, Die Musikinstrumente Indiens, gibt S. 153ff. eine kurze Entwicklung der Oboe-Instrumente.

Nach dem Phonogramm hat man es auf Thorbeckes *algaita* zweifellos mit einem Fünftonleitersystem zu tun. Durch Decken der Grifflöcher ergab das Instrument (jedoch mit abgenommener Windröhre), wenn man es taub anblies, etwa die Töne d^1 (gedeckt die Löcher 1—5), fis^1 (1—4,) a^1 (1—3), h^1 (1—2), d^2 (1), dis^2 (0). Aus dem Phonogramm ergibt sich (ohne Rücksicht auf Vierteltonalterationen) die Reihe h^0 c^1 e^1 fis^1 g^1. Eine Beziehung zwischen den beiden Reihen liegt zweifellos vor, doch läßt sich ihre Art nicht ohne weiteres bestimmen, da das taube Anblasen eines Instruments natürlich keine genaue Auskunft geben kann über die relative Höhe der einzelnen Töne.

Hier kommt dann noch hinzu, daß das metallene Windrohr abgenommen wurde, da der Körper des Instruments sonst nicht anzublasen war. Das eigentliche Anblaserohr, ein zusammengebissener Halm, war so eingetrocknet, daß es nicht mehr ansprach. Das besprochene Instrument ist nach H. S. zu klassifizieren unter 422. 111. 2-61. Der 32 cm lange Körper ist aus einem etwas gekrümmten Baumast gewonnen worden. Der obere Körperumfang beträgt 6, der untere 12,5, der Schalltrichterumfang 20 cm. Die Wand des Körpers ist oben 0,4—0,5, unten am Schalltrichter 1—1,5 cm stark. Der innere Zylinder mißt im Lichten 0,8—0,9 cm. Die äußere Form verläuft konisch, also so wie die unserer heutigen Oboe. Das starre Windrohr ist aus Metall und mißt 11,5 cm Länge und 1,7 cm Umfang. Es ist mit Leder umschnürt und verläuft gleichfalls nach oben leicht konisch. Die Seite, die in den Instrumentkörper gesteckt wird, ist durch Umwicklung verdickt. Der Durchmesser der metallenen „Lippenscheibe" ist 6,8 cm. Die Tonlöcher zeigen im Durchmesser 0,7—0,9 cm. Sie sind entstanden durch senkrechte Bohrungen in den hölzernen Körper. Unterhalb des 5. Loches beginnt innen in dem Körper eine zylindrische Rohreinlage. Offenbar soll das ein Ausgleich sein für die Mängel der Bohrtechnik, die eine zylindrische Bohrung infolge der wahrscheinlich primitiven Werkzeuge sehr erschwerten. Die Lage der 5 Bohrungen ist (vom oberen Ende des Körpers aus gerechnet) entfernt: vom I. Loch: 4,2, II. Loch: 4,5 (liegt auf der Rückseite des Körpers), III. Loch: 15. IV. Loch 17,4, V. Loch 19,9 cm.

An Verzierungen zeigt das Instrument auf der Lippenscheibe einen mit Punktiertechnik eingravierten Schmetterling in etwas freien Formen.

Zusammenfassung der Untersuchung der Instrumente

Aus der Betrachtung der Instrumente hat sich im allgemeinen nicht viel Neues für die musikwissenschaftliche Forschung ergeben. Die meisten Typen werden auch von anderen Autoren schon beschrieben bezw. gezeigt.

Bei der Doppel-Marimba M. 802a/b fällt aber die ungewohnte Haltung des Instruments auf; es wird nicht, wie üblich, vor dem Leibe getragen, sondern steht auf dem Boden und wird mit den Füßen des Spielers gehalten (vergl. Tafel 30). Nach Ankermann bildet diese Marimba als Rahmeninstrument außerdem eine Ausnahme an seinem Fundorte.

Ferner kommt bei den Tikar an Trommelinstrumenten die Pflockspannung vor, die sich nach Ankermann nördlich nur bis Loango finden soll. Unsre Sammlung zeigt vier Trommeln mit solcher Spannung. Auch die Felldecke der Spießlaute M. 680 ist aufgepflockt, was doch wohl darauf hinweist, daß diese Technik bei den Tikar allgemeiner geübt wird. Bei der *algaita* ist hervorzuheben, daß sie innen eine zylindrische Rohreinlage zeigt, was m. W. von andern Autoren noch nicht erwähnt wurde.

Phonogramme

Ein Hinweis auf die Bedeutung der diakritischen Bezeichnungen bei der Notation wurde schon in der Einleitung gegeben. Danach habe ich mich im wesentlichen den Vorschlägen Hornbostels und Abrahams angepaßt. Es soll daher hier nur eine kurze Erläuterung gegeben werden zu dem Plan der Anordnung der Transskriptionen und zu dem System, nach dem ich die einzelnen Aufnahmen besprochen habe. Die Grundordnung des Walzenmaterials ist: A. Phonogramme der Tikar, B. der Wute, C. der Mbum, D. der Bati. Von den Wute, Mbum und Bati kommen allerdings nur wenige Walzen in Frage. Unter sich habe ich die Phonogramme nach ihrem Inhalt geordnet. Es folgen aufeinander 1) Choraufnahmen, a) rein vokal, b) mit Instrumentalbegleitung, 2) Vokal-Soli, 3) Vokal-Soli mit Instrumentalbegleitung, 4) Instrumentalsoli oder Ensembles.

Die Untersuchung der einzelnen Aufnahmen wurde vorgenommen nach Melos, Phrasierung, Metrum, Text und Skala. Die Beurteilung des Melos ist insofern durch geringe Fehlermöglichkeiten gefährdet, als die Notation auf einer mehr oder weniger subjektiven Auffassung der Tonhöhe beruht. Die Bezeichnung einzelner Noten mit einem Plus- oder Minus-Zeichen versucht zwar den wirklichen Tonhöhenverhältnissen nahe zu kommen; die Resultate sind aber nicht durchaus zuverlässig. Bei exakten Übertragungen eines Phonogramms auf ein Kymographion[1] würden sich innerhalb jedes einzelnen Tons wahrscheinlich noch bedeutende Schwankungen ergeben. Das ist ja allgemein bekannt aus den Ergebnissen, die man z. B. aus den Darbietungen guter europäischer Berufssänger unter Umständen gewinnen kann.[2] Helmholtz hält für den Grund des unreinen Singens die temperierte Stimmung des Klaviers. Inwieweit das zutrifft, kann hier natürlich nicht erörtert werden. Daß aber manche exotische Völker neben einer theoretisch abgeleiteten Skala noch eine besondere (mehr oder weniger temperierte) für die praktische Anwendung haben, ist ebenfalls bekannt. Das könnte natürlich zu mancherlei Alterationen führen, die einmal voluntaristische, zum andern aber auch rein physiologische Ursachen hätten. Es kommt noch hinzu, daß sich die Tonhöhe bei musikalischen Äußerungen der Naturvölker auch leicht durch psychologische Ursachen beeinflussen lassen

[1] Etwa nach W. E. Peters Methode: Glyphische Aufnahmen auf berußtes Papier. Vox 1916, H. 3, 5, S. 121 ff.

[2] Vergl. u. a. R. Sokolowsky, Über die Genauigkeit des Nachsingens von Tönen bei Berufssängern, Beiträge z. Anatomie, Physiologie usw. Bd, V, H. 3, S. 204 ff ; ferner Abraham, Diskussionsbemerkungen VI. Kongr. f. experim. Psychologie 1914, Göttingen. S. 135 f.

kann. So erwähnt Stumpf[1], daß sich beim Chorsingen der Bellakula-Indianer bei zunehmender Leidenschaft einzelne Intervalle leicht veränderten.

Stellen wir noch in Rechnung, daß es bei der zuverlässigen Intonation auch sehr viel auf die Persönlichkeit des Sängers ankommt, so ergibt sich daraus, daß man wohl recht vorsichtig sein muß, wenn man irgend einer geringen Alteration der Tonhöhe verallgemeinernde Bedeutung zuschreiben möchte[2].

Im großen und ganzen wird sich aber eine musikalische Darbietung, auch in etwas gröberer Vermittlung, so eindeutig darstellen, daß man sicherlich aus ihr viel für die Wissenschaft der exotischen Musik gewinnen kann. Die Beurteilung, ob es sich um Polyphonie oder dergleichen handelt, ist verhältnismäßig leicht und zuverlässig. Nur über die Absicht einer Harmonieführung können natürlich Zweifel entstehen.

Beträchtlich dehnbar ist die Auffassung von der Gliederung einer musikalischen Form. Noch weniger als bei europäischen Musikphrasen kann man durchweg bei exotischen Melodien die eine oder andre als einzig richtige Gliederung in Motive und Phrasen hinstellen. Die Gliederung hängt natürlich z. T. von der Phrasierung ab. Ich möchte allerdings glauben, daß die Phrasierung bei den Naturvölkern viel natürlicher gehandhabt wird als bei den Europäern. Bei europäischen Musikern stößt man ja in dieser Beziehung oft auf eine erschreckende Unkenntnis. Das mag daher kommen, daß sie überwiegend textfreie Musik betreiben. Bei den Naturvölkern scheint selbst die Instrumentalmusik noch fester unter dem Einfluß der Vokalmusik zu stehen. Da nun in der Vokalmusik eine sinnlose Phrasierung durch die häufige Textunterlage offenbar viel leichter lächerlich wirkt, so ist sie der reinen Instrumentalmusik gegenüber in dieser Beziehung zweifellos im Vorteil. Vielleicht dürfte man annehmen, daß die Instrumentalmusik von der Vokalmusik die Phrasierung, also das eigentlich musikalische Element, diese aber von jener die größere Bewegungstechnik (Fiorituren u. ä.) entlehnt habe. Findet man nun auch häufig recht eindeutige Gliederungen in der Musik der Naturvölker, so bleiben doch noch genügend Momente bestehen, denen man nur subjektiv näher kommen kann. Hierzu gehört vor allem die theoretische Gliederung in Abschnitte, Perioden, Phrasen, Motive und Motivglieder. Ebensowenig wie sich das Melos einer exotischen musikalischen Ausdrucksbewegung nach einer Skalenformel richten wird, ebensowenig wird sich der Aufbau unter den Einfluß einer theoretischen Formenklausur stellen. Alles was wir daher in dieser Richtung erreichen können, wird nur mit deduktiven Methoden zu unternehmen sein, d. h. wir können aus einer Melodie eine Skala, aus einer Phrase einzelne Motive ableiten, aber nicht ein bestimmtes Motiv als Grundlage eines musikalischen Gebildes auffassen.

Wo ein sinnvoller Text als Unterlage dient, kann man sehr oft feststellen, wie sich aus ihm die musikalische Form zunächst als Motiv-Variante weiterentwickelt.

[1] Lieder der Bellakula-Indianer, Vierteljahrs-Schrift f. Musikwissenschaft II. 1886, S. 408.

[2] So sagt auch Stumpf, Phonogr. Indianermelodien, Ebenda Bd. VIII (1892) S. 143, daß z. B. „neutrale“ Terzen nicht überall intendiert sind, wo sie vorkommen. Sie können es vielmehr nur dort sein, wo sich ein Streben nach raffinierten Berechnungsweisen ausgeprägt hat, wie etwa bei den Arabern.

Deshalb scheinen mir die Varianten einer exotischen Melodie weniger rein musikalischen als vielmehr entwicklungsgeschichtlichen Wert zu haben. Um sie nach einem Phonogramm genau wiederzugeben, ist es in manchen Fällen unerläßlich, den Text der betr. Stelle zu kennen. An der Hand solcher visuellen Stütze ist es viel eher möglich, die oft recht zahlreichen Wechsel- und Durchgangs-Noten zu bestimmen, die sich in sehr schnellem Tempo abspielen, als wenn man allein auf den akustischen Reiz angewiesen ist. Auch für die Gliederung des ganzen musikalischen Verlaufs bieten solche Textunterlagen ja eine bequeme Stütze.

Noch schwieriger als die Beurteilung der genannten Verhältnisse scheint mir eine zuverlässige Untersuchung der zeitlichen Elemente zu sein. Die metrischen Verschlingungen sind oft so kompliziert und vieldeutig, daß man zunächst völlig ratlos ist. Ich denke dabei an Fälle, wie sie Hornbostel[1] erwähnt. Noch schwieriger als das zu Grunde liegende Gesamtmetrum sind m. E. die genauen zeitlichen Verhältnisse der einzelnen Notenwerte zu bestimmen. Synkopen, Duolen, Triolen und Quartolen treten oft so unerwartet auf, daß sie leicht durch Perseveration vorangehender Zeitformen falsch beurteilt werden. Manches läßt sich allerdings durch eine gewisse Routine im Abhören ausgleichen. Ich halte es aber unter Umständen für leichter, das Metrum einer prosaischen Rede[2] zu bestimmen, als das einer musikalischen Phrase. Bei der gesprochenen Phrase ist man durch keine früheren Formbeispiele voreingenommen, bei der musikalischen wird man auf Schritt und Tritt durch europäische Zeitwertformeln gefährdet. Eine durchaus zuverlässige Beurteilung der Zeitmaße läßt sich m. E. nur durch mechanische Übertragungen der Schallreize gewinnen, wobei der subjektive Eindruck in der Regel gut zur allgemeinen Orientierung dienen mag. Eine solche Methode läßt sich natürlich nicht bei allen Phonogrammen anwenden. Zunächst kommen nur einstimmige Aufnahmen dafür in Frage. Außerdem müssen sich die Tonreize aber auch dynamisch genügend von einander abheben, da die mechanische Übertragung andernfalls nicht genügend charakteristisch ausgeprägt wird.

Wie große Konzessionen man im allgemeinen der metrischen Zuverlässigkeit der Interpreten machen muß, läßt sich ohne genügende experimentelle Unterlagen wohl kaum sagen. Im allgemeinen wird angenommen, daß gerade die afrikanischen Musiker metrisch durchaus zuverlässig seien. Da ihr musikalisches Ethos wahrscheinlich überwiegend auf Metrum und Rhythmus eingestellt ist, möchte ich daran zunächst nicht zweifeln; aber auch bei ihnen wird es, wenn nicht allzustarke Typenunterschiede, so doch individuelle Unterschiede geben.

[1] Musik der Pangwe, S. 333 (in den Takten b bis h in Phonogramm Nr. 63a).
[2] Vergl. meine Texttransskriptionen in den Phonogrammaufnahmen aus dem egyptischen Sudan, (Abh. d. Hamb. Kol.-Inst. Bd. XXXVIII) S. 16 ff.

Phonogramme von Tikar-Musik

Soli mit Chor

Walze Nr. 3 (Transskr. 1, S. 181), Phonogramm aus Jakong

Männergesang mit Chor (*huang-ngegang*)

Die Intervallschritte in dieser Gesang-Melodie gehen nicht über eine Quarte hinaus. Nur einige Male, Takt $^{9}/_{10}$, $^{10}/_{11}$, (*f-c*) $^{11}/_{12}$, $^{21}/_{22}$. $^{27}/_{28}$ (*g-d*), kommen tote Intervalle vom Umfang einer Quinte vor. Halbtonstufen finden sich nur in den Takten 3, 16 und 17. Es ist aber möglich, daß die Notationen dieser etwas undeutlich wahrgenommenen Tonbewegungen durch europäische Vorstellungen beeinflußt worden sind, soweit es sich um die Fiorituren in diesen Takten handelt. Ließe man in Takt 3 aus der notierten Verzierung das *a* weg, so wäre auch der Halbtonschritt beseitigt. Die Wechselnoten in den Takten 3, 16 u. 17 habe ich als Stichnoten gesetzt, d. h. sie sind nicht ganz zuverlässig. Man kann die Bewegung hier auch so auffassen, daß innerhalb des Legatos jedesmal die erste Triolennote gefühlsmäßig hervorgehoben wird, wodurch leicht der Eindruck einer Fioritur entsteht. Es mag also im ganzen angenommen werden, daß die Halbtonstufen in diesem Phonogramm von dem Sänger nicht beabsichtigt waren. Man gelangt dadurch zu einer größeren tonalen Einheit des Gesanges.

Der Chor bewegt sich in ostinaten Quartenschritten (*d—g*). An einzelnen Stellen ist es fraglich, ob die direkte Quarte oder die geteilte Quarte (*d—f—g*) oder ob nur *f—g* intendiert war. Zusammenklänge, die sich aus Solo und Chor ergeben, sind hier sicherlich ganz zufällig. In den Takten 3, 8, 10, 14—18 fällt das Solo mit der Hauptnote des Chors zusammen. Dadurch entsteht einmal ein Sekunden-, einmal ein Quartenzusammenklang und dreimal ein Unisono. Betrachtet man die Intervalle hinsichtlich ihrer Verteilung in der Melodie, so ergibt sich folgendes:

Die toten Quinten können für die Form der Melodie charakteristische Cäsuren ergeben. Darüber wird bei der Formanalyse noch einiges zu sagen sein.

An Quarten kommen vor: *d-g* (Ostinato), *f-b*, *g-c* und *c-f*. Während das Ostinato auf der ansteigenden Quarte ruht, sind sämtliche übrigen vorkommenden Quarten außer fünf (Takt 6, 15, 20, 21, 29) fallend. Es ergibt sich daraus eine Art melodischer Gegenbewegung zwischen Solo und Chor. Die in der Melodie steigend vorkommenden Quarten sind 3 × *c-f* und 2 × *f-b*. In den ersten fünf Takten finden sich keine Quarten. In Takt 17 und 30 stehen 2 Quarten nebeneinander, darunter auch *c-g*, die überhaupt nur zweimal vorkommt, wenn man die Quarte nicht als solche gelten lassen will, die in Takt 16 durch die Fioritur verdeckt wird. Quartenfrei sind die Takte 1, 5, 7, 12, 14, 16, 22, 24, 28. Es zeigt sich, daß 6 von diesen 12 Takten so stehen, daß sie von quartentragenden Takten eingeschlossen werden. Dabei ergibt sich außer bei Takt 14 stets ein Kontrast zwischen dem vorhergehenden und dem folgenden Takt. Hat der vorangehende Takt die Quarte c^1-f^1, so hat der nachfolgende die Quarte f^0-b^0 und umgekehrt. Takt 14 steht zwischen zwei Takten, die je die Quarte *c-f* haben. Es ergibt sich daraus ein ganz bestimmter Wechsel zwischen den einzelnen Takten.

Stellt man die vorkommenden Quarten übereinander, so erhält man einen Ausschnitt des Quartenzirkels: d^0-g^0, g^0-c^1, c^1-f^1, f^0-b^0. Die letzte Quarte (*f*-*b*) ist darin aber um eine Oktave zurückversetzt. Sie bildet damit gleichsam die Basis der Melodie und kommt ja auch am meisten (13 mal) vor. Der Umfang des gesamten Phonogramms ist also in drei übereinanderstehenden Quarten (d^0—f^1) gegeben.

Ferner finden sich in der Melodie folgende 7 Terzen: f^0-a^0, g^0-b^0, a^0-c^1, b^0-d^1, h^0-d^1, c^1-e^1, d^1-f^1.

Daraus kommen 13 steigende und 13 fallende Intervallschritte vor. In den ersten 5 Takten stehen nur die Terzen f^0-a^0, a^0-c^1, h^0-d^1, c^1-e^1. Es fallen 8 und steigen 4 Terzintervalle. In Takt 8,9 treten dann die Schritte g^0-b^0 und b^0-d^1 hinzu, und in Takt 12,13 erst die siebente vorkommende Terz *d*-*f*. Die Melodie erfährt also bis dorthin immer noch eine gewisse Steigerung. In Takt 8 steigt, in Takt 9 fällt die Terz. Dadurch ergibt sich eine deutlich wahrnehmbare Kontrastwirkung. In den Takten 6, 7, 10, 11, 14, 15, 19 und 24—30 stehen keine Terzen. Diese terzenlosen Takte außer 24—30 werden wieder ähnlich wie die quartenlosen Takte eingeschlossen. Hat der vorangehende Takt eine steigende, so hat der folgende eine fallende Terz, nur der nach 14 und 15 folgende Takt hat eine steigende und eine fallende. Dieser Takt ist übrigens so gebaut, daß man ihn auch umgekehrt lesen könnte, als ob er eine Umkehr der melodischen Entwicklung bezeichnen sollte. In Wirklichkeit beginnt mit Takt 16 auch formell die Umkehr. Die Sekunden, die in dem Phonogramm vorkommen, verteilen sich wie folgt: 35 × c^1-d^1, 3 × d^1-e^1, 20 × f^0-g^0, 1 × g^0-a^0, 1 × a^0-b^0, 28 × b^0-c^1. Die Sekunden halten sich im Steigen und Fallen ungefähr die Wage, (47 steigende, 41 fallende). Aus der Häufigkeit der einzelnen Schritte ersieht man, daß hauptsächlich die mit den Stufen f^0, g^0, b^0, c^1, d^1 gebildeten in Frage kommen. Das deutet aber wieder auf pentatonische Verhältnisse hin, die aus der abgeleiteten Skala deshalb nicht so klar hervorgehen können, weil aus ihr nicht die Häufigkeit der einzelnen Stufen ersichtlich wird. Um die Stufen e^1 und h^0 ganz auszuschalten, möchte ich wohl annehmen, daß die ersten beiden Takte in ihrer ursprünglichen Tonhöhe entstellt wurden, daß der Sänger sie einfach in eine ihm bequeme Lage transponiert hat. Da der Bordun erst später (im 3. Takt) einsetzt, war der Sänger bis dorthin eigentlich unabhängig von der Tonhöhe. Auch metrisch ist der Anfang ja ziemlich frei. Auch in der Verteilung der Sekundenschritte zeigen sich gewisse Symmetrien. Wo gleiche Sekunden in einem oder in mehreren Takten aufeinander folgen, dort sind ihre Bewegungen durchweg kontrastiert, (vergl. z. B. Takt 20: f^0-g^0-f^0 zu g^0-f^0-g^0, Takt 12, 13: d^1-c^1-d^1 zu c^1-d^1-c^1 usw.)

Sekundenfreie Takte kommen nicht vor.

Solche Vorstudien zu der eigentlichen Formanalyse lassen vermuten, daß die ganze Melodie nach gewissen Grundsätzen aufgebaut sein könnte. Um über die Form eine gewisse Übersicht zu geben, sind die Takte beziffert worden. Die Melodie umfaßt darnach dreißig $^6/_4$-Takte. Zunächst hatte ich die Notation im $^5/_4$-Taktmaß bestimmt. Metronomisch stimmt weder das eine noch das andere genau. Der Chor singt zwar metrisch sehr exakt, aber der Solist erlaubt sich hin und wieder Freiheiten, die das innere Metrum verschieben (vergl. die Bemerk. zu Phonogr. 45, S. 168).

Die Themenbezeichnung richtet sich nach gewissen charakteristischen Intervallen. So stehen z. B. in A andere Quarten, Terzen und Sekunden als in B. C dagegen zeigt einige Intervalle, die bald entweder A oder B angehören. Durch solche Unterlage wird m. E. die Themenbezeichnung etwas objektiver, als wenn man sie allein nach der musikalischen Linie vornimmt. Wollte man die Form des Phonogramms Nr. 3 nach europäischem Maßstab gliedern, so könnte das folgendermaßen geschehen: Die Takte 1—4 wären als „Exposition" zu bezeichnen. Die Trennung von dem folgenden „Hauptsatz" ist bezeichnet durch den Einsatz des Chors und dadurch, daß das Chorostinato mit seinem Hauptton zu dem Soloeinsatz eine Quinte bildet.

Im Hauptsatz selbst (Takt 5—15) wechselt das Intervall zwischen Chor und Solo nach dem Schema: 3 × Quinte, 4 × Quarte, 3 × Quinte, 1 × Quarte. Nach Themen geordnet, enthält der Hauptsatz 3×A, 4×B und 4×A. Innerhalb des Hauptsatzes ergibt sich eine 10-taktige Periode (Takt 6—15) mit symmetrischem Anfang und Ende. Sie fängt an mit A2 A3 und endigt mit A3 A2, also umgekehrt. Dieses Taktpaar kehrt noch einmal in den Takten 28, 29 wieder, wo es etwa wirkt wie ein letztes spannendes Moment vor dem Abschluß des Ganzen. Eine ähnliche Symmetrie wie zwischen Takt 5, 6 und 14, 15 zeigt sich ferner im Hauptsatz zwischen Takt 8 und 11 (B 1) und auch zwischen den ferneren Takten 11 und 18, 18 und 25, sowie 27 und 30. Es scheinen darnach die Themen A2 A3 und B1 die Form des Gesanges innerlich zusammenzuhalten.

Auf den Hauptsatz folgt mit der zweiten Hälfte der Komposition zunächst ein Mittelsatz (Takt 16—21). Seine Trennung vom Hauptsatz besteht darin, daß er zunächst das C-Thema als eine Art kurzer Durchführung bringt, und daß der Soloeinsatz mit dem Hauptton des Chors vier Takte lang (15—18) ein Unisono bildet. Auffallend ist in dem Mittelsatz, daß fast jedes auftretende Thema so variiert, daß es fast genau in sich selbst zurückkehrt. Eine Ausnahme davon macht nur Takt 19, der mit Takt 18 zusammen (B1 B3) wieder ein symmetrisches Bindeglied mit dem Hauptsatz (Takt 10, 11, B3 B1) darstellt. Die beiden Taktpaare bilden also auch wieder eine 10-taktige Periode, genau wie die durch A2 A3 begrenzten Takte 6—15. Die in sich zurückkehrenden Motive in den Takten 16—18 und 20—21 haben an sich als Grundlage denselben Sekundenwechsel (f^0-g^0-f^0) wie ihn die A-Takte 7, 14, 24 und 28 (d^1-c^1-d^1) zeigen. Es handelt sich also um eine Nachbildung des gleichen Grundmotivs auf der Subdominante. Die symmetrische Stellung der A3-Themen (Takt 7, 14, 24, 28) wurde weiter oben schon angedeutet.

Als korrespondierend sind auch die Takte 3, 9 und 30 aufzufassen. In Takt 3 wird das Thema B gegeben, in Takt 9 wird es mit B1 beantwortet und in Takt 30 steht es in vollkommener Schlußwirkung. Es bestehen also hinsichtlich der Anordnung offenbar Beziehungen zwischen den A-Themen (Takt 7, 14, 24, 28), als auch zwischen den B-Themen (Takt 3, 9, 30). Auf den Mittelsatz würde dann, getrennt durch eine tote Quinte ein Nachsatz folgen (Takt 22—27). Dieser lehnt sich in seinen 4 ersten Takten (22—25) ziemlich genau an den „Hauptsatz" an, deutet dann aber mit der dreimaligen Wiederholung des B1-Themas (Takt 25—27) schon auf den nahen Schluß hin. Der Hauptsatz brachte an Stelle des

zweiten B1-Themas (Takt 9) ein Thema (B2), das aus dem B1 (Takt 8) unmittelbar herauswuchs und damit eine Steigerung des B-Themas (Takt 3) bedeutete, indem es die Linie dieses B-Themas um eine Sekunde hob. Endlich könnte man die letzten drei Takte (28—30) als kurzes „Finale" bezeichnen. Es finden sich darin noch einmal die Themen, die offenbar eine hervorragende Rolle in dem ganzen Stück gespielt haben (A3 A2 B1).

Im ganzen kommt man also bei einer solchen Gliederung zu einer ziemlich gesetzmäßig erscheinenden Form.

Einfacher kann man die Melodie aufteilen, wenn man nach Singphrasen rechnet. Es wäre dann jedesmal dort, wo ein neues Motiv nach einer kurzen Pause einsetzt, der Beginn einer neuen Phrase anzunehmen. Eine solche Teilung hat wiederum drei Abschnitte ergeben, die mit der Teilung nach einer bestimmten Taktzahl zusammenfallen.

Diese Abschnitte sind in der Transskription mit a, b, c bezeichnet, die einzelnen Phrasen in diesen Abschnitten mit römischen Ziffern. Es zeigt sich, daß jeder Abschnitt fünf Phrasen erhalten kann. Jede Phrase umfaßt einen bis zwei Takte. Die Phrasen III a, b, c umfassen je drei Takte. — Zusammenfassend kann über die Form des Phonogramms Nr. 3 gesagt werden: Die Melodie läßt sich nach einer Reihe von Gesichtspunkten periodisch gliedern. Dies kann geschehen nach drei Abschnitten von je 5 Phrasen, oder ev. auch nach drei Abschnitten von je 12 Takten. Beide Gliederungen, die sich indessen nicht völlig decken, werden deutlich gemacht durch das periodische Auftreten von Intervallen einer „toten Quinte" (Takt $^{9}/_{10}$, $^{10}/_{11}$, $^{11}/_{12}$, $^{21}/_{22}$, $^{27}/_{28}$) in der Melodieführung.

Ferner gestattet das Phonogramm eine motivische Gliederung (Exposition, etwa Takt 1—4, Vordersatz 5—15, Mittelsatz 16—21, Nachsatz 22—27 und Finale 28—30), die wiederum unabhängig von der andern ist. Alsdann ist eine symmetrische Gliederung möglich nach dem Vorkommen bestimmter Intervalle (Quarten und Terzen). Des weiteren lassen sich aus den Intervallstellungen noch mehrere symmetrische Unterteilungen ableiten. Die Anordnung der Quarten ergibt durchweg zu dem Chorostinato eine Gegenbewegung. Welchen Einfluß der Text auf die Form gehabt haben könnte, ist nicht festzustellen, da der Text schriftlich nicht vorhanden ist.

Über das Metrum dieses Phonogramms läßt sich nicht viel sagen. Das Ostinato gibt dem Ganzen rhythmisch eine feste Stütze. Es wurde danach schließlich eine Einteilung in $^{6}/_{4}$-Takte vorgenommen, die am besten aufzugehen schien. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, daß sich einzelne metrische Figuren in der Notation nicht völlig decken mit dem Phonogramm. Es möge daher die metrische Einteilung nicht als durchaus zuverlässig angesehen werden. In großen Zügen wird aber die Sechsteilung wahrscheinlich richtig sein.

Das Tempo konnte nach dem Ostinato mit Hilfe eines Metronoms leicht bestimmt werden. Es ist damit natürlich abhängig von der Umdrehungsgeschwindigkeit der Walze. Das setzt aber wieder voraus, daß die Aufnahmestimmpfeife (a^1) mit der bei der Wiedergabe für den Eichungston benutzten genau übereinstimmte. Große Differenzen in bezug auf das Tempo würden sich aber selbst bei geringer Abweichung der Stimmpfeife von einander kaum ergeben. — Die

Phrasierung geht aus der Notation hervor. Es werden darnach durchweg mehrere Motivglieder zu einem Legato zusammengefaßt. Unterbrochen wird die Legato-Phrase, der vermutlich überwiegend Tonsilben (Interjektionen) zugrunde liegen, u. a. durch den jedesmaligen Texteinsatz. Das ist ja auch die natürliche Phrasierung. Die Motivendungen sind durchweg weiblich.

Nach der aus dem Phonogramm abgeleiteten Skala beträgt der Umfang der Melodie eine kleine Dezime[1]. Hauptton des Gesangs scheint *g* zu sein. Neben ihm treten aber auch *b* und *d* merkbar hervor.

Walze Nr. 1 (Transskr. 2, S. 182), Phonogramm aus Jakong

Solo mit Chor *(n'gegang)*

Dieser Gesang ist überaus schwierig genau zu transskribieren. Es handelt sich im ganzen um ein Solo, das von einem mindestens dreigeteilten Chor und einem zweistimmigen Trommelrhythmus begleitet wird. Daher ist es fast unmöglich, die Mittelstimmen ununterbrochen genau nach dem Phonogramm zu verfolgen[2]. Ich habe daher außer dem Vorgesang des Solisten nur die deutlich erkennbaren Motive wiedergegeben. Es wird danach nicht allzu schwierig sein, sich eine Vorstellung von dem ganzen Gesang zu bilden. Die Solostimme, wie auch der I. Chor, entnehmen ihr Motiv in dem Gesang offenbar beide aus dem Vorgesang (A). Der II. Chor wechselt nur zwischen den Stufen a^1 und h^1 in einer rhythmischen Linie, die ungefähr durch B wiedergegeben wird. Dem III. Chor fällt ein über den andern Stimmen liegendes Ostinato auf Stufe g^2 zu. Dieses Ostinato setzt im dritten $^6/_4$-Takt ein und markiert zunächst rhythmisch je das erste und das vierte Viertel. Dabei wird es immer mehr und mehr portato gesungen, so daß es vom sechsten Takt an zu der continuierlich gehaltenen Note (g^2) wird. Der Übergang vom anfänglichen non legato zum vollen Legato wird durch ein großes Crescendo unterstrichen. Vom 18. und vom 24. Takt an wird einige Takte lang von einer Sopranstimme die Note a^2 ausgehalten. Der Gesang zeigt eine große, langsame Steigerung und dann wieder ein Nachlassen gegen das Ende hin. In dies Nachlassen hinein fällt das a^2 der Sopranstimme, wodurch eine Gruppe von Sängern offenbar noch einmal zu einem neuen (aber vergeblichen) Steigerungsversuch angeregt wird. Der ganze Gesang (außer dem Vorgesang) wird von dem in der Transskription dargestellten Trommelrhythmus (C) begleitet. Dieses Trommelmotiv beschließt ohne die übrigen Chöre, allein mit dem abgeschwächten Chor I, während der letzten 4—5 Takte den ganzen Gesang, der also nicht nur durch das Ende der Walze unterbrochen sein dürfte.

Eine eingehende Intervall-Analyse läßt sich nicht vornehmen. Es scheint aber, daß über die Quarte hinaus keine Intervalle vorkommen. Der Gesamtumfang der Melos-Bewegung scheint eine Octave zu sein. Dabei ist aber der Octavenunterschied zwischen Männer- und Frauenstimmen unberücksichtigt geblieben. An Quarten finden sich a^1-d^2, h^1-e^2, d^2-g^2 und e^2-a^2. Es ist also jeder folgende

[1] Trotzdem gehen aber die einzelnen Intervallschritte nicht über eine Quarte hinaus.

[2] Schon Hornbostel, Musik a. d. Nordwest-Salomo-Inseln, S. 502 (Fußnote) weist auf die Schwierigkeit der Transskription solcher phonographischen Ensembleaufnahmen hin.

Quartenanfang zugleich eine Stufe aus dem Tetrachord des vorhergehenden Quartenintervalls. In anderer Ordnung ergeben sich die Staffeln *a*¹-*d*²-*d*²-*g*² und *h*¹-*e*²-*e*²-*a*². In der Solophrase sind die Stufen *d*² und *e*² die Oberquarten der Stufen *a*¹, *h*¹ des II. Chors. Sämtliche vorkommenden Stufen sind enthalten in den beiden halbtonlosen Intervallgruppen *a*¹-*h*¹-*d*² und *e*²-*g*²-*a*². Das Metrum wird durch das Ostinato des III. Chors sehr genau bestimmt. Dem darnach gewählten $^6/_4$-Zeitmaß fügte sich auch der Vorgesang gut ein. Ein Text scheint dem Gesang nicht untergelegen zu haben.

Die Skala, die sich aus den vorkommenden Stufen bilden läßt, ist zweifellos pentatonisch. Sie ähnelt jener aus Phonogramm Nr. 34 (*ngpa*) in den Quarten. Dort wie hier konnte man von dem offenbaren Hauptton (hier *d*²) sowohl nach oben als nach unten eine Quarte schlagen und außerdem bildeten auch die dem Hauptton benachbarten Intervalle unter sich eine Quarte. Bei der Skala des vorliegenden Phonogramms kommt dann noch eine vierte Quarte hinzu.

Walze Nr. 2 (Transskr. 3, S. 183) Phonogramm aus Jakong

Solo mit Chor (*E-huangegang*)

Die Melodiebewegung in Takt 3 dieses Phonogramms (Solo mit Chor) ist wahrscheinlich durch einen Walzenfehler entstellt worden. Die Funktion der beiden Töne *e*²+ und *c*²+ als *fis*² und *d*² scheint aus den nachfolgenden stereotypen Wiederholungen deutlich hervorzugehen.

Eine Intervallanalyse der Melodie ergibt, daß kleine Sekunden und Quarten nicht vorkommen, und daß der weiteste Intervallsprung eine große Terz beträgt. Es kommen aber an „toten Intervallen" sowohl 8 große Sexten als auch 16 Oktaven vor. Die Oktaven sind hier gewiß nicht dadurch entstanden, daß der Sänger seine untere Stimmgrenze erreicht hatte und nun wieder „hinaufspringen" mußte. Bei den meisten dieser Intervalle ist es unverkennbar, daß sie eine melodische Cäsur bilden; auch die Oktave *fis*¹-*fis*² (Takt 5 usw.) ist nach der Phrasierung wohl als Cäsur aufzufassen. Der Gesamtumfang der Melodie beträgt eine Duodezime. Er wird im wesentlichen durch folgende Intervallstaffeln ausgefüllt: kl. Terz-Quinte (*h*⁰-*d*¹-*fis*¹) gr. Terz-Quinte (*d*¹-*fis*¹-*a*¹), kl. Terz-Quarte (*fis*¹-*a*¹-*h*¹), gr. Sekunde-Quarte (*a*¹-*h*¹-*d*²) und kl. Terz-Quinte (*h*¹-*d*²-*fis*²). Trotzdem also Quarten- und Quintensprünge in der Melodieführung fehlen, scheinen diese Intervalle hier eine besondere Rolle zu spielen.

Der Chor besteht aus einer ostinaten Nachahmung des absteigenden Solomotivs *fis*²-*d*²-*h*¹ und aus dem Sekundenmotiv *h*¹-*a*¹, für das die Solostimme kein Muster bietet. Es bewegt sich allerdings die Melodie (z. B. Takt 5—6 usw.) mittelbar von *a*¹ zu *h*¹. Man könnte darnach also in dem Chormotiv *h*¹-*a*¹ eine Art Gegenbewegung zu der Melodieführung erblicken. Aus dem jeweiligen Zusammenklang zwischen Solo- und Chorphrase ergeben sich z. T. simultane Quinten und auch gr. Sekunden. Solche Gebilde können ja sehr leicht dadurch entstehen, daß der Chor früher einsetzt, ehe der Solist mit seinem Part fertig ist[1].

[1] Vergl. Hornbostel, Musik der Pangwe, S. 355.

Der motivische Aufbau dieses Phonogramms ist sehr durchsichtig. In Takt 1, 2 gibt der Vorsänger die beiden Hauptmotive, ein aufsteigendes (d^1-fis^1-a^1) und ein absteigendes (fis^2-d^2-h^1) in der Mitte geteilte; Quinten- (nicht Dreiklang-) Motiv. Des weiteren scheint die Melodie von dem ersten Motiv abzuweichen und die neue Form d^1-fis^1-a^1-fis^1 zu bringen. Ich glaube aber, daß die Notation an diesen Stellen nicht ganz richtig ist, daß vielmehr das zweite fis^1 schon zum Chor gehört. Die Stimmführung ist an dieser Stelle auf der Walze nicht deutlich zu verfolgen. Rechnet man aber das betreffende fis^2 zum Chor, so wird der ganze Aufbau noch einheitlicher. Wir haben es dann durchgehend mit dreinotigen Motiven zu tun. Das erste Chormotiv lautet alsdann fis^1-h^1-a^1. Die Einzelmotive sind so ineinandergeschachtelt, daß das zweite Solo- mit dem ersten Chormotiv zusammenfällt. Durch eine solche Motivteilung fiele ferner das Intervall der „toten Oktave" zu Gunsten von Quinten und schon vorkommenden großen Sexten fort. Das Chormotiv fis^1-h^1-a^1 enthält je ein bis zwei Stufen aus dem Motiv (d^1-fis^1-a^1) und dem Gegenmotiv (fis^2-d^1-h^1) des Solos, es sind dieses die Stufen fis^1, a^1 und h^1. Dadurch werden die Solomotive miteinander enger verknüpft, während sie sonst durch einen Ganzton getrennt wurden. Es läßt sich außerdem wohl annehmen, daß das Chormotiv fis^1-h^1-a^1 auf Walze 2,I mit dem Chormotiv fis^1-a^1-h^1-a^1 auf Walze 2,II nahe verwandt ist. Der Chor wiederholt nach seinem Verknüpfungsmotiv alsdann in der Unteroktave das Gegenmotiv des Solisten.

Als Metrum schien sich vom Beginn des eigentlichen Gesanges an ein Wechsel zwischen $^3/_4$ und $^4/_4$-Takt am besten zu eignen, allenfalls hätte man auch für je drei solcher Takte: $2 \times {^5/_4}$-Takte schreiben können.

Die Phrasierung der Melodie konnte verhältnismäßig leicht erkannt werden und dürfte in der Notation zuverlässig wiedergegeben worden sein. Ein eigentlicher Text scheint der Melodie nicht untergelegen zu haben.

Die aus der Melodie abgeleitete Skala könnte wohl als elliptische pentatonische Leiter aufgefaßt werden. Als Haupttöne kommen die schon oben hervorgehobenen Stufen h^0, fis^1, h^1 in Frage, die also eine durch die Quinte geteilte Oktave darstellen.

Walze Nr. 2 (Transskr. 4, S. 183) Phonogramm aus Jakong

Solo mit Chor (*e-huangegang*)

Der Umfang der Gesang-Solopartie dieses Phonogramms beträgt eine kleine Dezime. Es ist bezeichnend, daß trotzdem das größte Intervall nicht über eine Quarte hinausgeht. Aus einer Intervall-Analyse zeigte sich auch, daß die engeren Intervalle bei weitem bevorzugt werden, daß aber doch wieder Halbtöne in dem Phonogramm garnicht vorkommen.

Durch die Stimmführung des Chors entstehen mit der Solostimme eine Reihe von Zusammenklängen. Diese bestehen zum Teil aus Quartparallelen, ergeben aber zuweilen auch Oktaven, Septimen, Sexten, Quinten, oder Unisono. Zusammenklänge in Terzen oder Sekunden kommen hier nicht vor.

Die Formgliederung der Melodie ist relativ einfach. Der Solist beginnt mit einem Vorgesang, dessen Motive in dem eigentlichen Gesang ziemlich frei variiert

werden. Auf die Phrase A (Takt 1, 2) folgt eine Art Antwort (B, Takt 3—5). Daran schließt sich wieder, etwas lebhafter variiert, die Phrase A (A^1) (Takt 6—8). Nach einer Fermate beginnt dann das eigentliche Lied. Die erste Phrase des Liedes wurde mit C bezeichnet. Man kann das Thema dieser Phrase nach den Quarten fis^1-h^1 und h^1-e^2 trennen. Dann ergibt sich innerhalb der Phrase wieder ein Motiv (fis^1-a^1-h^1) und als Antwort darauf das Gegenmotiv (e^2-h^1-a^1). Daran knüpft sich der Phrasenschluß, der eigentlich nur in einer Verknüpfung der beiden Motive besteht (fis^1-a^1 und h^1-a^1), so daß also von dem Motiv das h^1 und von dem Gegenmotiv das e^2, also in beiden Fällen die Quartenstufe wegfällt. Analog hierzu ließe sich auch die folgende Phrase (D, Takt 13—16) gliedern. Insgesamt stellt sie etwa eine Antwort auf C dar. In sich läßt sie sich teilen in die Motive e^2-h^1-d^2 und h^1-d^2-e^2, denen sich ein aus beiden gebildeter Abschluß anfügt. Der Umfang der Motive ist auch hier wieder eine Quarte (h^1-e^2). Die Phrase D beginnt mit dem Gegenmotiv aus C (e^2-h^1). Das dritte Intervall führt aber eine Veränderung der Linie herbei. Statt mit a^1 schließt das Motiv in D mit der Note d^2, springt also in die Subdominante. Alsdann folgt auf dieser neuen Stufe das Anfangsmotiv fis^1-a^1-h^1, aber auf der Subdominante, also h^1-d^2-e^2. Die Phrase D1 ist nur eine Variante von D. Sie führt aber durch ihren Schluß (h^1-a^1-h^1) wieder zwei Stufen (a^1-h^1) des ersten elliptischen „Tetrachordes" (fis^1-h^1) ein. Damit wird zugleich die Sekundenbewegung in Phrase E vorbereitet. Die Bewegung wäre danach hier so aufzufassen, daß die Wechselnote a^1 in Takt 20 auf eine Sekundenumspielung der Quartenstufe h^1 (aus fis^1-h^1) hindeutet, das fis^2 in Takt 21, 22 dagegen auf eine Umspielung des Grundtons aus der Quarte e^2-a^2. Danach zeigt sich also eine recht deutliche Unterscheidung der Melodie nach Quartenzonen, wie es sich ja auch aus dem Phonogramm Nr. 3 zu ergeben schien. Die Sekundenbewegung in E (e^2-fis^2) ist ja schon aus A (Takt 2) bekannt. E ist bei genauer Betrachtung wohl überhaupt aus A und B (Takt 2—4) entstanden. Die Phrase E1 klingt wie eine Bestätigung der Phrase E. Der Schluß in E und E^1 (e^2-a^2-e^2) ist gleich h^1-e^2-h^1 in Takt 9, in die Subdominante versetzt.

Nach E1 kehrt dann D1 wieder. Motivisch läßt sich also das Phonogramm Nr. 2 in drei übereinandergelagerte „Tetrachorde" zerlegen: fis^1-h^1, h^1-e^2, e^2-a^2. Im Vorgesang tritt diese Teilung noch nicht scharf hervor. Der unterste Quartenstand (fis^1-h^1) fehlt dort ganz. Er tritt erst auf mit dem eigentlichen Gesang und dient alsdann außer dem Solo- namentlich dem Chormotiv, das sich über ihn hinaus nicht erhebt. —

Das Metrum des Vorgesanges ist sehr frei. Es wurde so gut wie möglich bestimmt. Natürlich kann man ja aber die Einteilung auch anders auffassen. Die eigentliche Melodie ist sehr gut in drei- bezw. sechsteiligem Zeitmaß wiederzugeben. Das Tempo ist ziemlich bewegt (M.M. $^1/_4$ = 165).

In bezug auf die textliche Unterlage hatte ich den Eindruck, daß es sich durchweg nur um vokale Tonsilben handelt. Nur an zwei Stellen (T) im Vorgesang scheint der Vorsänger Textworte gebraucht zu haben.

Die Stufen der gesamten Melodie ergeben geordnet eine pentatonische Leiter. Diese zeigt die drei Quartenstaffeln, die schon bei der Formanalyse hervorgehoben wurden.

Als Hauptton des Vorgesangs scheint d^2 in Frage zu kommen. Als Haupttöne der Melodie könnte man wohl am besten die Grundstufen der jeweiligen Quartenstaffel auffassen.

Walze Nr. 47 (Transskr. 5, S. 184). Phonogramm aus Bengbeng.

Gesang zur Arbeit: ein Vorsänger mit Chor. Vorsänger: Mamboi, Mann mittleren Alters aus Bengbeng.

Die Intervalle dieses Arbeitsgesanges gehen nicht über die kleine Terz hinaus. Kleine Terzen und große Sekunden halten sich etwa die Wage. Durch meine Auffassung der Verzierungsfiguren im ersten und zweiten Takt entsteht eine Halbtonstufe, die aber mit Vorsicht aufzunehmen ist. An der betreffenden Stelle handelt es sich jedesmal um eine Sprechgesangphrase. Natürlich kann schon durch das Tempo, in dem die Worte gesprochen werden müssen, wenn der Sing- und Arbeitstakt nicht gestört werden soll, ein vielleicht unbeabsichtigter dynamischer Akzent auf die erste Note der vier Sechzehntel gelegt werden. Dadurch könnte dann die zweite Note leicht tonlich um etwa eine halbe Stufe tiefer gegeben werden. Wir dürfen also nicht bestimmt annehmen, daß wir es hier mit einem musikalisch beabsichtigten Halbtonintervall zu tun hätten.

Wo Solo und Chor zusammenfallen, ergibt sich ein Unisono. Motivisch ist der Gesang sehr einfach. Die Phrase A, die dem ganzen zur Unterlage dient, läßt sich auflösen in die drei Quartenstellungen e^1-d^1-h^0, d^1-e^1-g^1 und die Umkehrung der zweiten: g^1-e^1-d^1. Beide Motivformen kann man sich dadurch entstanden denken, daß das Motiv in der Themenphrase A (d^1-e^1-d^1-d^1-d^1) von e^1 bezw. d^1 aus durch je eine kleine Terz nach oben und nach unten erweitert wurde. Es kam also oben das g^1, unten das h^1 hinzu. In der Variante fällt das g^1 zuweilen fort. Man könnte nun annehmen, daß die Phrase A in ihrem Anfang nicht d^1-f^1-e^1-f^1, sondern analog dem folgenden d^1-g^1-e^1-g^1 lauten müßte. Aus einer Angleichung an die absoluten Tonhöhen wäre das jawohl wahrscheinlich, denn ein *f* kommt im folgenden kaum wieder vor. Vielleicht kommt es aber hier nur auf das Intervall der kleinen Terz an, die den ganzen Gesang schließlich charakterisiert. Daß übrigens eine Melodie von primitiven Sängern unter Umständen „zu tief" begonnen wird, hat schon Stumpf beobachtet bei der Aufnahme von Indianer-Gesängen[1].

Der Aufbau des Gesanges ist sehr einfach. Auf die Phrase A des Vorsängers folgen eine Anzahl (auf dieser Walze im ganzen 42) A-Phrasen, die in ihrer zweiten Hälfte vom Vorsänger jeweils variiert werden. Die Varianten scheinen sich ganz, wie auch die Phrasierung, nach dem gesprochenen Text zu richten. Das Metrum ist als sechsteilig leicht zu bestimmen. Der Text ist inhaltlich von einem Gewährsmann Thorbeckes wiedergegeben worden und lautet danach (auf Pidgin-Englisch):

Make all people dem king talk he move. He be strong man, he make strong work. If king tell you do dis ding, you do him, make you no fear. Dis time he stopp for make whiteman work, so he must do him. He go die for work, other man help him, make his heart good.

[1] Lieder der Bellakula-Indianer a. a. O. S. 405.

Denjenigen Stellen, die Solo und Chor gemeinschaftlich singen, scheinen nur Tonsilben untergelegt zu sein. Die aus der Melodie abzuleitende Skala ist zweifellos pentatonisch. Hauptton darin ist das d^1.

Walze Nr. 39 (Transskr. 6. S. 185), Phonogramm aus Jakong

Gesang: weibliche Solostimme mit Weiberchor *ngpa*

Die Melodie dieses Gesanges baut sich überwiegend aus engen Intervallen auf. Daneben kommen allerdings auch Quarten, Quinten und Septimen vor, jedoch nehmen diese zusammen nur etwa $^1/_5$ sämtlicher Intervalle ein. Große Terzen sowie auch Sexten und Oktaven kommen nicht vor. Die kleinen und die großen Sekunden gehören vorwiegend dem Ostinato an. An „toten" Intervallen finden sich auch große Terzen und vereinzelt Quinten. Durch das Zusammenfallen des Chors mit dem Solo entstehen u. a. einige Male die Quartenstände cis^1-fis^1 und e^1-a^1 als simultane Intervalle. Die Stufen cis^1, d^1, e^1, fis^1, a^1 ergaben bei einer tonometrischen Nachprüfung die Schwingungszahlen 274, 292, 328, 372, 435. Darnach wäre das fis^1 um einen drittel Halbton (33 Cents) höher zu bezeichnen, es wurde deshalb in der Notation mit einem Pluszeichen versehen. Die Quarte cis^1-fis^1 (533 C) wäre also etwas zu groß. Dagegen ist die Quarte e^1-a^1 (486 C) etwas zu klein.

Die Form des Phonogramms Nr. 39 ist sehr übersichtlich. Nachdem die Solostimme eine Art Formel (Vorgesang) gegeben hat, setzt ein ostinates Trommelmotiv ein. Einige Takte später beginnt die Solostimme mit den in regelmäßigen Abständen wiederholten Varianten der Formel. Das Ostinato des Altchors antwortet die ersten beiden Male auf das Solomotiv und wiederholt sich alsdann regelmäßig in jedem Takt. Mit seiner zweiten Antwort setzt der Sopranchor ein, der im Wechselgesang mit der Solostimme deren Motive in etwas vereinfachteren Formen nachahmt. Die Solophrase läßt sich motivisch zerlegen in zwei Motivglieder, z. B. d^1-c^2-fis^1 und h^1-a^1-fis^1.

Daraus ergibt sich eine cirkonflexe Tonbewegung, die durchgehends auf der großen Terz ihres Anfangstons abschließt. Dieser auf- und niedersteigenden Bewegung steht die nur aufsteigende des Ostinatos entgegen. Man könnte das Ostinatomotiv cis^1-d^1-e^1 sehr wohl als Umkehrung des Solomotivgliedes a^1-fis^1 auffassen, dann wäre dieses also identisch mit den Oberquarten des Ostinatos. Auf der Walze verändern sich gegen den Schluß hin die absoluten Tonhöhen. Das Ganze wird etwa eine große Sekunde höher. Wie mir Prof. von Hornbostel sagte, wären meistens solche Alterationen nicht etwa von den Sängern beabsichtigt, sondern sie rührten lediglich daher, daß das Uhrwerk des Apparats bei der Aufnahme abgelaufen war. Eine solche Erklärung ist ja sehr verständlich. Ich möchte aber empfehlen, daß zur genauen Kontrolle solcher Zufälle nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende einer Walzenaufnahme der Eichungston einer Stimmpfeife (a^1) mit aufgenommen wird. —

Das Metrum der vorliegenden Aufnahme läßt sich gut nach dem Trommelmotiv als dreiteilig bestimmen. Das Tempo ist mäßig bewegt (M. M. $^1/_8$ = 184).

Bis auf einzelne Phrasen scheint ein Text der Melodie nicht untergelegen zu haben. Nach der abgeleiteten Skala könnte man aus *fis*^{1}-*a*^{1}-*h*^{1} womöglich auf pentatonische Verwandtschaft schließen. Merkwürdig erscheint mir aber, daß neben *cis*^{1} ein *c*^{2} vorkommt. Einfacher wäre es jedenfalls, wenn man das *cis*^{1} als *c*^{1} und das *fis*^{1} als *g*^{1} auffassen könnte. Es ergäbe sich dann eine reine pentatonische Leiter. Nach den genauen Tonmessungen ist eine solche Korrektur aber nicht zulässig.

Walze Nr. 37 (Transskr. 7, S. 186), Phonogramm aus Jakong

Gesang: Jakong-Weib mit Weiberchor *ngpa*

Auf der Walze sind im ganzen 28 der (aufgezeichneten) $^6/_4$-Takt-Phrasen vorhanden. Das Thema dieser Phrasen wird variiert in einer Anzahl von Formen, die sich ganz offenbar nach der Silbenzahl des jeweiligen Textes richten. Die Melodiebildung zeigt überwiegend große Sekunden. Der Bordun besteht aus zwei großen Sekunden. Da auch auf Walze Nr. 39, die gleichfalls wie diese (37) einen Chor *ngpa* trägt, Halbtonstufen nachgewiesen wurden, so ist es wohl nicht wahrscheinlich, daß die aufgezeichneten Halbtonstufen von Auffassungsfehlern bei der Transskription herrühren. Die Motive beider Aufnahmen zeigen außerdem manche Verwandtschaft. Zuächst haben beide Aufnahmen annähernd den gleichen Tonumfang (kl. None und Oktave). Ferner bewegt sich der Bordun bei beiden innerhalb einer Terz, die von dem gleichen Grundton (*cis*^{1}) ausgeht. Auch in dem weiten Sprung beim Einsatz des Solomotivs, sowie auch in der etwas vereinfachten Chornachahmung ähneln sich beide Phonogramme. Wie Phon. Nr. 39, so besteht auch dieses aus stereotypen Phrasen, die wechselseitig vom Chor nachgeahmt werden. Mit jedem Chor- und jedem Soloeinsatz fällt der Bordun-Einsatz zusammen, so daß sich daraus zwischen Solo und Bordun jeweilig simultane Oktaven bezw. Quinten, und zwischen Sopranchor und Bordun Oktaven und Quarten ergeben. Das Bordunmotiv (*c*^{1}-*d*^{1}-*e*^{1}) an sich läßt sich auffassen als Umkehrung des die Solophrase beschließenden Motivs *e*^{1}-*d*^{1}-*c*^{1}. Eine ähnliche Beziehung zwischen Solo und Bordun ergab sich ja auch aus Phonogramm Nr. 39, sie ergibt sich ferner aus Phon. Nr. 34, ebenfalls einem *ngpa*.

Wenn die eingeklammerte undeutlich gehörte Note *f*^{1} in der Solophrase gelten darf, so hätten wir in den Solostufen *a*^{1} und *f*^{1} die Oberquarte von den Bordunstufen *f*^{1} und *c*^{1}. Eine solche Beziehung ergibt sich auch aus den Phonogrammen Nr. 39 und 34. Derartige funktionelle Zusammenhänge sind ja nicht unbekannt aus der afrikanischen Musik. Sie deuten jedenfalls auf eine gewisse Gesetzmäßigkeit einzelner Gesänge hin.

Die Motivbewegung auf dem Phonogr. Nr. 37 ist so, daß die Solostimme in einem (Sexten-) Sprung jäh ansteigt und bis zu einer Terz unter den Einsatz wieder abfällt. Sie steht also zum Bordun in sinnfälliger Gegenbewegung. Ein solches Prinzip hat sich auch bei den Phonogrammen Nr. 3, 2 1, 39 gezeigt und zeigt sich, wie hier bei Nr. 37 auch bei Nr. 34. Es läßt sich natürlich vorderhand nicht entscheiden, ob eine solche Gegenbewegung Absicht oder Zufall ist.

Das Tempo ist bei dem *ngpa* auf Walze Nr. 39 etwa doppelt so schnell wie bei dem hier besprochenen.

Würde in der abgeleiteten Skala die Quinte nicht fehlen, so hätten wir darin eine Leiter mit regelrechtem C-dur Aufbau vor uns. Als Haupttöne kommen wohl c^1 und e^1 in Frage.

Walze Nr. 34 (Transskr. 8, S. 186), Phonogramm aus Jakong
Gesang: Jakongweib mit Weiberchor *ngpa*

Dieser Gesang, der nach dem Phonogramm überaus schwierig genau zu transskribieren war, besteht aus einer Reihe von Varianten der Solophrase A. Diese Varianten (in ihrer Form offenbar durch den Text beeinflußt) werden abwechselnd von der Solostimme und dem Sopranchor gesungen. Dem liegt der Bordun eines Altchors zugrunde. Dieser Bordun ist leicht in dreiteiligem Zeitmaß zu notieren. Die Einsätze des Sopranchors sind anscheinend recht willkürlich.

Dabei klingen die ziemlich schreienden Stimmen mehr oder weniger durcheinander. Ich habe mich deshalb darauf beschränkt, nur die Motive dieses Gesanges wiederzugeben. Rhythmisch wird dieser durch das begleitende Motiv eines Schlaginstruments unterstützt.

Das am meisten hervortretende Intervall in diesem Gesang ist die kleine Terz. Sie beherrscht sowohl die Solopartie als auch den Bordun. Das Bordunmotiv (cis^1-d^1-e^1) läßt sich auch hier wieder auffassen als Umkehrung des Solomotivs a^1-fis^1 in einer andern Tonlage. Die Tonlage ist dann so bestimmt, daß das Solomotiv auf der Oberquarte des Borduns steht. Der Gesamtumfang des Gesanges beträgt eine Octave. Das entspricht zugleich dem Umfang der andern beiden *ngpa*-Aufnahmen (Phonogr. Nr. 39 und 37). Auch inbezug auf die absolute Tonhöhe stimmen die drei verwandten Gesänge (nach dem Bordun gerechnet) überein, doch kann dieses ja von Äußerlichkeiten bei der Aufnahme herrühren.

Der Gesang Nr. 37 scheint im übrigen von 39 und 34 darin abzuweichen, daß sein Bordun sich innerhalb einer großen Terz bewegt, und daß ihm keine sogenannte „Formel" voranzugehen scheint. Dieses letztere könnte aber ja mit irgend welchen Umständen bei der Aufnahme zusammenhängen. —

Als Hauptton der aus dem Gesang gebildeten Skala ist wohl das fis^1 anzusehen, das von der Quarte e^1-a^1 umschlossen wird, und von dem aus sich nach oben sowohl als nach unten je eine weitere Quarte (cis^1-fis^1 und fis^1-h^1) anschließt.

Vokal-Soli

Walze Nr. 29, I (Transskr. 9, S. 187), Phonogramm aus Bambu (Tikar),
Büffelgesang.

Da es mir nicht gelungen ist, den vorliegenden (Büffel-) Gesang in ein festes Metrum zu bringen, so habe ich auf eine Andeutung des Taktmaßes überhaupt verzichtet und nur die Phrasen durch Phrasenzeichen (⌒) kenntlich gemacht. Ich zweifle aber trotzdem nicht daran, daß dem Gesang irgend ein festes Metrum zugrunde liegt, denn die Partien mit untergelegtem Text sind so gesprochen worden, daß es völlig den Eindruck eines beabsichtigten Zeitmaßes macht.

Von den Intervallen machen die großen Sekunden und die kleinen Terzen als Schreitintervalle zusammen über $^4/_5$ sämtlicher Tonschritte aus.

Kleine Terzen finden sich nur zwischen *d-f* und *a-c*. Große Terzen treten auf zwischen *f* und *a*. Da *f* und *a* als Stufen der kl. Terzen schon vorhanden sind, so kann also die große Terz ganz zufällig sein. An Quarten finden sich nur a^1-d^2 und c^2-f^2. Es ergibt sich daraus wieder ein verschachtelter Quartenstand, wie wir ihn gefunden haben in den sämtlichen bis jetzt hier besprochenen Tikar-Phonogrammen. (Walze Nr. 2 I fis^1-h^1, a^1-d^2, Nr. 2 II fis^1-h^1, a^1-d^2 usw., Nr. 47 h^0-e^1, d^1-g^1, Nr. 39 cis^1-fis^1, e^1-a^1, Nr. 37 c^1-f^1, e^1-a^1, Nr. 34 cis^1-fis^1, e^1-a^1, Nr. 1 h^1-e^2, d^2-g^2 usw., Nr. 3 f^1-b^1, g^1-c^2).

Die in dem Büffe'gesang vorkommenden Quinten könnten z. T. ebensogut, oder noch besser als gr. Sexten aufgefaßt werden[1]. Zweifellos sind dort große Sexten beabsichtigt, wo der Intervallsprung sich z. B. von a^2 zu c^2 herab über eine nur als Vorschlag zu bewertende Durchgangsnote bewegt. Die zwischen den Phrasenenden stehenden „toten Intervalle" betragen bis zu einer Duodezime (zwischen Phrase 5 und 6). Tote Sprünge von Octave und gr. None kommen je viermal vor. Der tonale Gesamtumfang des Gesanges beträgt nicht weniger als eine Octave + gr. Sexte.

Die einzelnen Phrasen sind deutlich charakterisiert durch ihre Schlüsse. Sie schließen entweder auf d^2, auf c^2 oder auf d^1. Da der Gesang mit c^2 beginnt und auch endigt, so ist c^2 zweifellos als Hauptton aufzufassen. Ich habe die Phrasen mit einem c^2-Schluß als A-Phrasen, die mit einem d^2-Schluß als B-Phrasen, und die mit einem d^1-Schluß als C-Phrasen bezeichnet. Das ergibt für den Gesang folgendes Schema:

A	B	A	B	C
	B	A	B	B
	A	A	B	C
	A	B	A	A

Da die erste A-Phrase merklich in ihrem Anfang von allen übrigen Phrasen abweicht, so möchte ich sie als eine Art Formel, als Exposition für das Ganze auffassen. Solche Formeln finden sich ja als Vorgesänge bei fast allen hier besprochenen Chorstücken und könnten wohl auch vor reinen Sologesängen stehen.

Nach Ausschaltung dieser ersten Phrase würden die übrigen eine ziemlich symmetrische Stellung ergeben, die besonders durch die beiden vorkommenden C-Teile unterstrichen zu werden scheint. Die aus dem Gesang abgeleitete Skala wird wegen einiger der vorkommenden Durchgangs- bezw. Wechselnoten etwas unübersichtlich. Das der Gesang aber durchaus pentatonisches Gepräge trägt, geht wohl aus dem ostinat ansteigenden Motiv c^1-d^1-f^1-a^1-c^2-f^2 genügend deutlich hervor. Merkwürdigerweise fehlt aber, außer einem einzigen zweifelhaften Fall (Phrase 5), in dem ganzen Gesang die Note g^1, die eine pentatonische Leiter zwischen c^1 und c^2 oder auch zwischen f^1 und f^2 erst vollkommen machen würde.

[1] Wenn man die Durchgangsnote (Vorschlag) elidierte.

Walze Nr. 36. II. (Transskr. 10, S. 188), Phonogramm aus Bengbeng (Bumbo).

Gesang zu dem Tanzspiel *ndüng*, gesungen von einem alten Mann (Mamboi). Bei dem Tanzreigen stehen sich Männer und Frauen in zwei langen Reihen gegenüber. Sie begegnen sich hin und her wie beim Contre-Tanz. Der Tanz ist von gegenseitigem Locken begleitet.

Der erste Teil dieses Gesanges wurde von einem jungen Mann (Bonkeme) gesungen. Die Aufnahme ist aber zu schwach und konnte nicht transskribiert werden.

Es fällt sofort auf, daß der Gesang *ndüng* mit dem Büffelgesang (Walze Nr. 29 I) große Ähnlichkeit hat. Auf eine genaue metrische Einteilung habe ich wieder verzichtet. Es scheint, als ob sich die Phrasen im $^4/_4$-Zeitmaß bewegten, als ob aber nach jeder Phrase eine unregelmäßige Pause stünde. Zu erklären wäre eine solche Durchbrechung eines regelrechten Taktes ja damit, daß jedesmal zwischen zwei Bewegungsphrasen eines Reigentanzes sehr leicht eine Pause entsteht. — Es zeigt sich, daß etwa $^4/_5$ des Ganzen enge Intervalle sind. Daneben stehen aber direkte Intervalle bis zu einer kl. Septime. Das ist für primitive Musik sicherlich auffallend. An kleinen Terzen kommen nur vor: die Schritte d^1-f^1, g^1-b^1 und d^2-f^2. In Phonogramm Nr. 29 I (Büffelgesang) fanden sich lediglich die kleinen Terzen d^1-f^1, a^1-c^2 und d^2-f^2. Darnach sind also nur die mittleren kleinen Terzen beider Phonogramme verschieden von einander.

Die vorkommenden großen Terzen (b^1-d^2) ergeben sich ja von selbst aus kleinen Terzen. An direkten Quarten finden sich d^1-g^1, f^1-b^1 und c^2-f^2. Der Schritt f^1-b^1 kommt aber nur einmal vor (in der 2. Phrase). Aus der abgeleiteten Skala ergibt sich noch die Quarte g^1-c^2, die aber als offener Schritt nicht auftritt. Es handelt sich somit in diesem Gesang um ganz die gleichen Quarten, wie in Phonogramm Nr. 3 (Transskr. 1, S. 181) Auch die vorkommenden kl. Terzschritte sind dort die gleichen wie hier (*g*-*b*,*d*-*f*). Die abgeleiteten Skalen stimmen endlich ebenfalls überein, nur weist Phonogramm Nr. 36 (*ndüng*) in der Tiefe noch die Stufe c^1 auf, die in Phon. Nr. 3 fehlt. Zweifellos sind aber beide Gesänge intervallverwandt. Die schon einigemale erwähnte Ineinanderschachtelung zweier Quarten in der Skala drückt sich in Phon. Nr. 36 oft so aus, daß aus solchen Quarten zwei kontrastierende kl. Terzmotive gebildet sind. Z. B. Phrase 3: Quarten f^1-b^1 und d^1-g^1, aufgelöst in die Terzenschritte b^1-g^1, d^1f^1. Solche Bildungen wurden schon besprochen bei den Choraufnahmen, bei denen zwischen Bordun und Solo mehrmals ähnliche Motivwiederholungen auf der Oberquarte auffielen. (Vergl. die Phonogr. Nr. 1, 2 I, 2 II, 34, 37, 39, 47).

Die vorkommenden Quinten stehen ohne Ausnahme auf f^1-c^2, und zwar überwiegend am Phrasenanfang. Sie sind dann ev. zu erklären durch den Ausfall der Durchgangsnote zwischen f^1 und c^2. Auf Phonogramm Nr. 29 I (Büffelgesang), das ja ebenfalls den charakteristischen Phrasenbeginn zeigt wie Phon. Nr. 36 (*ndüng*), war das Intervall zwischen f^1 und c^2 durch ein a^1 geteilt. Für das a^1 steht in dem Tonbestand in Phon. 36 ein g^1. Es ist nun wohl möglich, daß die Melodie sich bewegt als f^1-g^1-c^2 und daß die flüchtige Durchgangsnote g^1 nicht gehört wird. Sollte dieses der Fall sein, so fiele nicht nur die Quinte, sondern ev. auch die große Septime fort. Die Tonschritte gingen dann auch bei diesem

Phonogramm nicht über eine Quarte hinaus. Der Gesamtumfang des hier besprochenen Gesangs beträgt eine Octave + Quarte.

An toten Intervallen kommen überwiegend Quarten, dreimal auch Octaven vor.

Die Phrasenlinie verläuft fast regelmäßig so, daß die Melodie mit c^1 beginnt und mit f^1 schließt. Es wurden diese Bewegungsformen mit A, die übrigen, fast nur abfallenden Phrasen, mit B bezeichnet. Daraus ergibt sich als Reihenfolge:

A	A	A_1		
B	A_1	A_1	A_1	A
B	A_1	A_1		
B	B_1	A	B	

Die A-Varianten (A_1) sind bestimmt nach der Endung (Endung in kleiner Terz aufsteigend.)

Die B-Variante (B_1) zeigt entgegen B zu Anfang einen kurzen Anstieg. In Wirklichkeit sind die B- nur A-Phrasen, deren erste Tonstufen um eine Octave hinaufgesetzt wurden. Motivisch bietet der Gesang also nur wenig Abwechslung. Er steht damit ziemlich hinter dem Gesang Nr. 3 (*huangegang*) zurück, mit dem er intervallverwandt ist. Auch der Büffelgesang (Walze Nr. 29 I) steht motivisch höher. Während in ihm noch eine deutlich erkennbare Modulation zwischen den jeweiligen Endstufen der Phrasen (Stufen d^2-c^2) stattfindet, schließen alle Phrasen beim *ndüng* auf f^1. Eine Ausnahme davon macht nur Phrase I. Sie schließt auf d^1. Es fragt sich aber, ob nicht trotzdem in diesem Phonogramm ein regelmäßiger Wechsel zwischen den Stufen *c* und *d* beabsichtigt ist. Es sind nämlich die An- und Abstiege sämtlicher A-Phrasen dadurch charakterisiert, daß sie eine Gegenüberstellung der Stufen c^2 und d^2 bringen. Die beiden Gesänge (Walze 29 I und 36) würden sich also auch in dieser Beziehung wenig unterscheiden. Es wäre vielleicht interessant, einmal an dem Original einer solchen Tanzaufführung zu beobachten, wie ev. nach dieser „Spannung und Lösung“ der (Melodie-) Meloslinie dieser (Werbe-) Gesang näher zu erklären wäre. Sehr bezeichnend ist jedenfalls das starke Crescendo bei der aufsteigenden (*c*-tonigen) und das Decrescendo bei der absteigenden (*d*-tonigen) Phrase. Es sei noch darauf hingewiesen, daß dieses An- und Abschwellen bei den B-Phrasen fehlt, außer bei (B-) Phrase 13. Diese ähnelt aber in ihrem Anfange ganz besonders einer nur in die Octave versetzten A-Phrase. Die (B-) Phrasen 4,9 und 13, die mit Stufe f^2 frei einsetzen, sind auf ihrem Anfang stark akzentuiert. Leider ist der Tanz nicht so genau beschrieben, daß man die Bedeutung dieses Akzents aus der Handlung ev. erklären könnte. Der dem Gesang zugrunde liegende Text ist mir nicht bekannt. Es scheint aber, daß zum mindesten die aufsteigenden Motive der A-Phrasen auf Tonsilben (Interjektionen) gesungen wurden. Auch das würde dann mit der Trennung der einzelnen Phrasen in eine c^1 und eine d^1-tonige Periode zusammenfallen. Der Wechsel der musikalischen Endungen zwischen klingend und stumpf drückt sich aus in dem Phrasenschema:

stumpf:		2		4				8	9			12		14	15
klingend:	1		3		5	6	7			10	11		13		

In Phrase 2 stehen zwei absteigende Phrasen hintereinander. Eine solche Phrasenerweiterung kehrt in dem Phonogramm nicht wieder. Da sich auch Phrase I

von den übrigen dadurch abhebt, daß sie nur auf d^1 schließt, so wäre zu erwägen, ob man die ersten beiden Phrasen nicht als Exposition des ganzen Gesanges (ähnlich wie bei dem Büffelgesang und den besprochenen Chorstücken) auffassen sollte.

Die aus den Stufen des Gesanges abgeleitete Skala zeigt 4 Quartenstände, von denen *c-f* als Eck-Quarte, aber verdoppelt (in der Octave), vorkommt. Außerdem ergeben sich 4 ineinander geschachtelte Quintenstände. Wenn man will, kann man die Leiter symmetrisch so auflösen, daß zwischen den Eckquarten (*c-f*), die durch ein *d* geteilt sind, eine Quinte (f^1-c^2) liegt. Von f^1 aus schreitet die Leiter dann nach oben, und von c^2 aus nach unten eine große Sekunde fort, so daß zwischen diesen beiden Mittelstufen eine kleine Terz entsteht (g^1-b^1).

Walze Nr. 29 II (Transskr. 11, S. 189) (Vergl. die Besprechung zu Nr. 29 I)

Walze Nr. 36 I (Vergl. Nr. 36 II) (Notation nicht dargestellt)

Die wenigen Takte, die zu diesen beiden Phonogrammen (Gesang-Aufnahmen) gehören, haben mit den gleichzeitig gemachten Aufnahmen (29 I, 36 II) kaum Ähnlichkeit. Untereinander aber scheinen sie ebenso nahe verwandt zu sein, wie die Hauptaufnahmen. (Vergl. die Besprechungen derselben). So stimmen z. B. motivisch Takt 3 in 29 II und Takt 6 in 36 I genau überein (transponiert: *a-h-a-g-e*: *a-h-a-g-e*) Jede der beiden Aufnahmen wird durch zwei kleine Terzenschritte charakterisiert. In 29 II finden sich (original): a^1-c^2, g^1-b^1 und in 36 I : fis^1-a^1, e^1-g^1. Phonogr. Nr. 29 II enthält also dieselben kl. Terzen wie Nr. 36 I, nur um etwa eine kl. Terz höher liegend. Der Gesamtumfang ist bei 29 II eine Quinte, bei 36 I eine gr. Sexte (Bei 29 I war er eine Duodezime, bei 36 II eine Undezime). Hieraus ergibt sich also keine Beziehung dieser Phonogramme zu einander. Der Halbton in Phonogr. Nr. 29 II beträgt nach genauer Ausmessung 82 Cents (519,5 : 496,5 v. d.) Er findet sich hier als einzige Ausnahme in den Phonogrammen der Walzen 29 und 36. Das für die Transskription benutzte Metrum mag nur annähernd das beabsichtigte Zeitmaß wiedergeben. Es wurde versucht, z. B. 29 II durchgehends sechsteilig zu notieren. Für eine solche Einteilung kämen die punktierten Taktstriche in Frage. Mir scheint aber eine $^2/_4$-Teilung angemessener zu sein. Eine $^6/_8$-Teilung würde für 29 II allerdings eine gute Motivgliederung ergeben. Die aus 29 II und 36 I abgeleiteten Skalen sind nicht pentatonisch wie die aus 29 I und 36 II, sondern offenbar diatonisch. Ihre Haupttöne sind schwer zu bestimmen.

Walze Nr. 49 I, II (Transskr. 12, S. 189), Phonogramm aus Ngambe *njamno*, alter Gesang in jetzt unverständlicher Sprache. Sänger: Sima, sehr alter Mann aus Ngambe

Die Walze dieses Gesanges *njamno* gibt nacheinander zwei getrennte, aber sehr ähnliche Aufnahmen wieder. Es läßt sich aber nicht sagen, ob Aufnahme II nur die Fortsetzung, oder eine selbständige Variante von I bedeuten soll. Die zweite Aufnahme steht um etwa einen Ton (220 C)höher als die erste. Eine Inter-

vall-Analyse ergibt, daß auch hier die engen Intervalle dominieren. Dabei scheinen $^1/_4$-Tonschritte eine ziemliche Rolle zu spielen. Eine genaue Messung ergab für das $^1/_4$-Tonintervall in II (Takt 5) 42 Cents. Im ganzen fallen außerdem wohl die Stufen $a+$ und $b-$ fast zusammen, wenn sie auch mit dem Ohr noch gut in bezug auf ihre Tonhöhe unterschieden werden können.

Die großen Sekunden sind natürlich ebenfalls nicht rein; es mag sich daher ev. auch um $^3/_4$- bezw. $^5/_4$-Töne handeln. Auffallend ist, daß die kl. Terz bei diesen Gesängen nur als Tonschritt zwischen g^1-b^1 vorkommt, obgleich auch die Stufen a^1 und c^2 vorhanden sind. Überwiegend scheint die kl. Terz als „totes Intervall" mit den Cäsuren zusammenzufallen.

Stärker vertreten ist die große Terz b^1-d^2. Vielleicht ist dabei durchgehend eine neutrale Terz beabsichtigt. Eine genaue Messung ergibt z. B. in II, Takt 1,2 für das Intervall d^2-b^1 einmal 362 Cents. (Takt 1), das andere Mal allerdings 442 Cents (Takt 2), also fast eine (zu kleine) Quarte. Die vorkommenden Quarten und Quinten treten in der Melodie kaum merkbar hervor.

Der Gesamtumfang von I ist eine gr. Sexte, der von II eine Quinte. Motivisch lassen sich beide Aufnahmen in A- und B-Teile trennen. Die A-Periode ist charakterisiert durch circonflexe, die B-Periode durch aufstrebende Tonbewegung. Faßt man das b^1 als Hauptton auf, so ist die A-Periode motivisch eine Art Terzenumspielung dieses Hauptons, wohingegen das B-Motiv einen Sekundenwechsel darstellt. Aus einer Kombination beider Motive ergibt sich für I die Intervalformel f^1-g^1, b^1-d^1-b^1-g^1 und für II a^1-b^1, d^1-b^1. Daraus geht hervor, daß in II das B-Motiv etwa um eine gr. Terz nach oben transponiert ist.

Das A-Motiv wird fortwährend variiert; es kehrt nicht ein einziges Mal in der gleichen Form wieder. Die Variationen sind überwiegend rhythmisierend, wodurch die musikalische Linie ebenfalls verändert wird.

Für den Periodenbau ergibt sich der einfache Wechsel:

I:	A	B	A	B	A	B
II:	A	B	A	B	A	

Die A-Teile bestehen aus längeren Gruppen als die B-Teile. Das Metrum beider Aufnahmen war recht schwierig zu bestimmen. Endlich gelang es aber doch, das Ganze in dreiteiligem Zeitmaß zu notieren. Das Tempo der ersten fünf Takte von I ist bedeutend lebhafter als das dann folgende. Vielleicht ist in den ersten fünf Takten wieder die Exposition des ganzen Gesanges gegeben.

Aus der abgeleiteten Skala ergeben sich 2—3 Quarten- und 1—2 Quintenstände. Daß die Quarten aber in dem Gesang fast gar nicht zur Geltung kommen, wurde schon weiter oben gesagt. Von den beiden Quinten (f^1-c^2 und g^1-d^2) tritt nur g^1-d^1 sehr sinnfällig hervor.

Vokal-Aufnahmen mit Instrumentalbegleitung

Walze Nr. 42 (Transskr. 13, S. 190), Phonogramm aus Bengbeng

Gesang *schibla* mit Instrumentalbegleitung (Name des Instruments.: *bla*, Spießlaute)

Name des Sängers und Spielers: A-u-amma. Inhaltsangabe des Textes, pidgin:

first time he be gentleman, he get plenty cloth, now he be poor, he no get nothing, because rubber no live.

Es handelt sich bei diesem Phonogramm (*schi-bla*) um eine Wechselweise zwischen dem Instrument *bla* (Streichinstrument) und dem Sänger. Das Stück gibt eine Anzahl von Varianten nach wenigen verhältnismäßig einfachen Motiven. Es wurde die ganze Aufnahme wiedergegeben, da es gewiß lehrreich ist, zu sehen, in welcher mannigfaltigen Weise ein solches Grundmotiv, wie es hier vorkommt, melodisch variiert wird. Dahinzu kommen dann noch die rhythmischen Varianten, die aus der Aufzeichnung nur annähernd hervorgehen. Auf eine metrische Einteilung habe ich verzichtet. Es liegt indessen wohl mit Sicherheit ein vierteiliges Metrum vor. Da das Tempo aber an manchen Stellen sehr willkürlich ist, so erschien mir eine strenge metrische Einteilung nicht ganz zweckmäßig zu sein. Die Unterteilung dürfte der Absicht des Interpreten wenigstens nahe kommen. Ob das Instrument den Gesang nachahmt, oder der Gesang das Instrument, läßt sich nicht sagen, bald bringt der Gesang, bald das Instrument eine neue Variante, die von dem anderen Part wiederholt wird. Ich glaube, daß auch diese Verhältnisse am besten anschaulich werden an der unverkürzten Wiedergabe des Ganzen.—

Schließt man aus der ziemlich deutlich wahrnehmbaren Phrasierung, so kommt von den kleinen Terzen der Schritt cis^1-e^1 fast nur abwärtsschreitend, e^1-g^1 durchweg nur aufwärtsschreitend vor. Es stellt sich also aus den kleinen Terzen eine Bewegung dar, wie sie beispielsweise auch beobachtet wurde zwischen den Quinten in Phonogramm Nr. 3. Die einzige vorkommende große Terz g^1-h^1 beeinflußt die Melodiebewegung recht auffallend. Nach einer genaueren Messung handelt es sich übrigens wohl z. T. um neutrale Terzen (g^1-h^1).

Die vorkommenden Quarten sind wohl nur als tote Intervalle aufzufassen. Ebenso spielen die Tritonusschritte offenbar keine große Rolle.

Der Gesamttonumfang des Phonogramms Nr. 42 beträgt eine kl. Septime. Das Ganze wurde in großen Zügen gegliedert in A- und B-Teile. Dabei wurde allerdings nicht berücksichtigt, ob ein Motiv im Gesang oder im Instrumentalpart stand.

Eine andere Gliederung, in A-B-C-Perioden, könnte vorgenommen werden nach dem Motiv der Phrasenendung und dem Wechsel zwischen Instrument und Gesang. Aus der Melodie ließen sich dann die 5 folgenden Grundmotive herausschälen:
1) h^1-g^1-fis^1, 2) fis^1-e^1-h^1, 3) fis^1-eis^1-fis^1, 4) cis^1-e^1, 5) e^1-g^1-fis^1.

Endungen auf Motiv 1 und 5 kommen nicht vor. Die auf 2 endigenden könnten als A, die auf 3 endigenden als B, die B-Phrasen, die außerdem das Motiv 4 enthielten, als C bezeichnet werden und die Phrasen mit A-Anfang und B-Ende als B1. Danach ergäbe sich das Schema:

Instr. A B1 A C C A A A B
Ges. B B1 B1 C B1 B B B B

Instr. C C C C A A B C C C
Ges. C C C C B B C C C C

Instr. A A A A C C
Ges. B B B C C C

Bei näherer Betrachtung könnte man sehr wohl eine gewisse Ordnung in diese Reihe hineinbringen. Leitmotiv ist zweifellos B (g^1-fis^1-e^1-fis^1-fis^1). Es kommt auch innerhalb jeder anderen Phrase (A, C) je einmal vor. Dabei ist es regelmäßig, ob es in der Instrumental- oder in der Solostimme liegt, von einem der Motive h^1-g^1-fis^1-e^1-h^1 oder fis^1-g^1-fis^1-$e^1 cis^1$ unterbrochen. Von der Hauptnote (fis^1) des Leitmotivs aus baut sich also jeweils das Umklammerungsmotiv aus dem oberen oder dem unteren Quartenfeld auf. Es ergäbe sich daraus ein ganz symmetrischer Intervallstand nach oben: fis^1-g^1-h^1, also Mese, halbtonartiges Intervall, (neutrale) Terz; nach unten: fis^1-e^1-cis^1, also gleichfalls Mese, halb-bezw. ganz-tonartiges Intervall und (neutrale) Terz.

Um eine Gliederung auch nach diesen Gesichtspunkten zu ermöglichen, wurden die entspr. Motive mit kleinen lateinischen Buchstaben bezeichnet.

Daraus ergibt sich:

Instr. a b a a b a b a c b c b a b a
Ges. b a b b c b a b b

Instr. a b a a b a a b c b c b c b c b
Ges. b b a b c b c b c b c b

Instr. a b a a b a a b c b c b c b
Ges. b b c b c b c b c b

Instr. a b a a b a a b a a b a c b c b
Ges. b b b (?) c b c b c b

Nur bei dem Fragezeichen fällt der regelmäßige Wechsel zwischen b und einem anderen Motiv einmal aus. Vielleicht handelt es sich hier um einen Fehler.

Walze Nr. 43 (Transskr. 14, S. 193), Phonogramm aus Bengbeng
Gesang und Spiel *schi-bla* auf dem Monochord (Spießlaute) *bla*

(Vergl. Walze Nr. 42)

Sänger und Spieler: A-u amma, alter Mann. Text (pidgin)

King do him good, so he falla[1] *him, king cold like water, no make harm; if king do him bad, he more, go for other country, so king do him good, he falla him.*

Von allen vorkommenden Intervallen in diesem Phonogramm (*schibla*) benutzt die Gesangstimme durchweg nur die kl. Terz (d^1-f^1) und die Terz-Quarte (f^1-$a+$-b). Die zweite kl. Terz (g^1-b^1) kommt wohl überhaupt nicht vor. Das eine Mal, wo sie notiert wurde, kann es sich um einen Fehler handeln (Takt 6). Ebenso verhält es sich wahrscheinlich mit dem notierten e^1 (Takt 6). Beide wurden deshalb durch ein Fragezeichen gekennzeichnet.

Die große Sekunde f^1-g^1 kommt ebenfalls, außer in den Fiorituren, nicht vor. Auch von den möglichen Quarten (c^1-f^1, d^1-g^1, f^1-b^1) tritt fast nur f^1-b^1 auf. Der Gesamtumfang der Aufnahme beträgt eine kleine Septime, stimmt also mit dem aus Nr. 42 überein.

[1] = *follow.*

Die Motivgliederung läßt sich am einfachsten so vornehmen, daß man das Sekundenmotiv c^1-d^1 als A, das Terzenmotiv f^1-d^1 als B, und das Gesangmotiv (b^1-f^1) als C bezeichnet. Daraus ergibt sich das Schema:

A A B B A A_1 A_1 B A_1
C C C B A_1
C C C B .....

Als Instrumentalvariante wäre noch A_1 zu berücksichtigen, in dem die Glieder von A und C offenbar miteinander verknüpft sind. Das Gesangmotiv wird rhythmisch reich variiert. Eine solche Gliederung führt von selbst zu einer Trennung der Intervallzonen c^1-f^1 und f^1-b^1. Aus der Anwendung der Intervalle ergibt sich dann wieder eine Art Gegenbewegung: c^1-d^1-f^1 zu b^1-f^1. Auch das erinnert an Aufnahme Nr. 42, die ja von demselben Sänger und Spieler stammt. Dem dortigen Motiv g^1-fis^1-e^1-fis^1 steht hier das Motiv g^1-f^1-d^1-f^1 gegenüber. Es ist also linear das gleiche und unterscheidet sich nur durch die Intervallbreite. Wie dann in Nr. 42 das genannte Motiv von den beiden Außenstufen h^1 und cis^1 umrahmt wurde, so fügen sich dem Hauptmotiv in Nr. 43 unten und oben die beiden Stufen c^1 und b an.

Die Originalhöhe von Nr. 42 ist etwa einen Halbton größer. Bildet man unter dieser Voraussetzung aus den wirklichen Tonhöhen in 42 und 43 eine gemeinschaftliche Leiter, so ergibt sich die Reihe: c^1-d^1-f^1-g^1-gis^1-a^1-c^2. Wären hierin g^1 und gis^1 identisch, so hätte man also eine pentatonische Leiter. Der Eindruck der Pentatonik ist aber auch aus dem Gesange selbst schon genügend betont.

Metrisch schien sich das Phonogramm am besten in eine Sechs- bezw. Dreiteilung zu fügen. Dabei ergeben sich dann stellenweise (z. B. Takt 6, 7) Duolen. Statt dessen hätte man auch im $^4/_4$-Takt notieren können unter Benutzung von Triolen. Das jeweilig erste C-Motiv einer C-Gruppe (z. B. Takt 10) wurde am besten im $^3/_4$-Takt notiert. Natürlich sind auch andere metrische Teilungen möglich. U. a. wurde versucht, die notierten $^3/_4$- Noten als $^1/_4$- Noten aufzufassen und daraus einen $^6/_4$-Takt zu konstruieren (z. B. Takt 1—3 *c-d-c/d-f-d*) Theoretisch ergibt sich auch daraus ein guter Sinn, aber in Wirklichkeit widersprach doch die Phrasierung der Melodielinie einer solchen Gliederung.

Walze Nr. 38 I (Transskr. 15, S. 193), Phonogramm aus Bengbeng (Bumbo)
Spiel *ngö* mit dem Instrument *mbö* (Sansa). Spieler: Mbatu, Mann mittleren Alters

Walze Nr. 38 II (Transskr. 15, S. 193), wie oben.
Spiel und Gesang *mbö-ngö*, Spieler: Mbatu, Sänger: Mbä, Männer mittleren Alters

Eine genaue Aufzeichnung des Instrumentalparts (Sansa) ist erschwert durch die überaus starke Wiedergabe des Gesanges. Nr. I beginnt mit einer absteigenden Tonfolge, deren Stufen in dem folgenden monotonen Spiel jedoch nicht alle wieder vorkommen. Das Spiel beschränkt sich vielmehr auf die Stufen c^1, cis^1 und f^1. Aus diesem Motiv scheinen einige rhythmische Varianten gebildet zu werden, die aber nur schwer erkennbar sind. Die Tonhöhen der absteigenden Reihe am Beginn wurden tonometrisch gemessen. Es ergaben sich 604, 527, 435 und 350 v. d. Die letzten Stufen wurden nicht genau genug erkannt. Aus den Messungen

ergibt sich also ein etwas zu tiefes *dis*^{2} und ein etwas zu hohes *c*^{2} und *f*^{2}. In Cents bestimmt[1] messen die vorkommenden Intervalle: *f*^{1}-*a*^{1} = 375 C, *a*^{1}-*c*^{2} = 330 C und *a*^{1}-*dis*^{2} = 566 C. Die Terzen sind also neutral, und die Quarte wird fast zum Tritonus. In 38 II intoniert der Spieler etwa dasselbe Motiv wie in 38 I als Einleitung und Ostinato zum Gesang. Vielleicht gehören beide Aufnahmen überhaupt zusammen, so daß I nur eine Art instrumentaler Einleitung zu II wäre.

An toten Intervallen zwischen den Phrasen dominieren die kleine Terz und die Prime. Der Gesamtumfang beträgt eine kl. Dezime. Die großen Sekunden (*d*^{1}-*e*^{1}-*fis*^{1}) und die kleinen Terzen (*fis*^{1}-*a*^{1}) bilden auch hier wieder die Grundlage der Melodie. Von den beiden in der abgeleiteten Skala vorkommenden Quarten wird nur *a*^{0}-*d*^{1} benutzt. In dem einen Falle (Phrase 7), wo ein *e*^{1}-*a*^{1} vorkommt, blieb es zweifelhaft, ob das *e*^{1} nicht ein *fis*^{1} sein sollte. Die Quinte *a*^{0}-*e*^{1} kommt als offenes Intervall nicht vor, die Quinte *d*^{1}-*a*^{1} steht überwiegend als fallendes Intervall. Sie bildet damit zu der sehr oft steigenden Quarte *a*^{0}-*d*^{1} eine Gegenbewegung.

Als Leitmotiv des ganzen Gesangs kann man wohl die Motive *d*^{1}-*e*^{1}-*fis*^{1} und *a*^{1}-*fis*^{1}-*e*^{1} ansprechen. Dem ersteren schließen sich dann als Nebenmotive an, oben: *fis*^{1}-*a*^{1}, und unten: *a*^{0}-*d*^{1}. Durch *fis*^{0} wird das untere Motiv dann erweitert zu *fis*^{0}-*a*^{0}-*d*^{1}. Dadurch wird es dem oben angeschlossenen Nebenmotiv angeglichen. Aus den genannten Motiven und ihren Gliedern, die z. T. kontrastierend geordnet sind, bauen sich die einzelnen Phrasen des Gesanges auf. Es kontrastieren z. B. in Phr. 2, 3 : *a*^{1}-*fis*^{1}/*e*^{1}-*fis*^{1}/*a*^{1}-*fis*, in Phr. 12: *a*^{1}-*fis*^{1}-*e*^{1}/*e*^{1}-*fis*^{1}-*a*^{1}, in Phr. 15: *a*^{1}-*fis*^{1}-*e*^{1}/*fis*^{0}-*a*^{1}-*d*^{1}/*a*^{1}-*d*^{1}-*a*^{0}, usw.

Nach dem vorkommenden *fis*^{0} wurden die Phrasen mit A, B bezeichnet. Die Endungen der Phrasen, zusammen gestellt, würden folgende Ordnung ergeben:

fis^1 *fis*^{1} *fis*^{1} *fis*^{1} *fis*^{1}
a^0 *e*^{1} *d*^{1}
fis^1 *d*^{1} *a*^{1} *a*^{1} *a*^{0} *fis*^{1}.

Man sieht, daß die Endungen überwiegend auf Stufe *fis*^{1} und *a*^{1} fallen. — Von einer Willkürlichkeit der Melodieführung scheint also keine Rede zu sein.

Die Skala zeigt, wenigstens zwischen *d*^{1} und *a*^{1}, pentatonischen Aufbau.

Instrumental-Soli

Walzen Nr. 28, 7, 27, Phonogramme aus Bambu

2- und 4-stimmige Xylophonspiele

Aus den Transskriptionen z. B. von Walze Nr. 28 ergaben sich rhythmische Motive, die sich bequem in einen zweiteiligen Takt ordnen ließen. Aber innerhalb der Takte kamen doch erhebliche rhythmische Verschiebungen vor, die möglicherweise von der größten Bedeutung sein können.

Melodisch ergaben sich in Nr. 28 aus zwei Begleitmotiven simultane Quinten bezw. Quarten. Dem eigentlichen Xylophonspiel in Nr. 28 gehen sieben Stab-

[1] Da die Stimmpfeife (*a*^{1}), die bei der Aufnahme verwandt wurde, nicht exakt gemessen worden ist, so ist nach den hier gegebenen Schwingungszahlen nicht auf die absolute Tonhöhe zu schließen.

schläge voran (d^1-h^1-f^{1+}-a^{1+}-g^{1+}-a^{1+}-h^1). Es ist möglich, daß diese Schläge nur bei der Aufnahme erbeten wurden, um die Anordnung der Klangkörper, sowie deren Tonhöhe festzulegen. Inbezug auf die Reihenfolge der Töne ist es aber fraglich, ob sie wirklich der Anordnung der Stäbe auf dem Instrument entsprechen. Eine Angabe darüber ist nicht vorhanden. Die sprunghafte, immer kleiner werdende Intervallbewegung läßt vermuten, daß der Spieler abwechselnd mit der linken und mit der rechten Hand geschlagen hat. Eine tonometrische Messung ergab: $d^1 = 300$, $f^1 = 355$. $g^1 = 397$. $h^1 = 505$ v. d. Darnach betragen die Intervalle d^1-$h^1 = 902$, d^1-$f^1 = 291$, f^1-$h^1 = 611$, f^1-$g^1 = 193$, d^1-$g^1 = 484$ und g^1-$h^1 = 418$ Cents, d. i. eine große Sexte, eine (kleine) kleine Terz, ein (etwas zu weiter) Tritonus, eine (enge) große Sekunde, eine (etwas zu kleine) Quarte und eine (etwas zu große) große Terz.

Das a^{1+} in der Reihe konnte leider nicht gemessen werden. Subjektiv scheint es aber etwa nur einen Vi rteltonunter dem h^1 zu liegen.

Auch aus dem Phonogramm Nr. 7 (Xylophon) wurden die am Anfang einzeln angeschlagenen Töne tonometrisch bestimmt. Es ergab sich u. a. die Stufenreihe: $c^2 = 534$, $h^{1-} = 488$, $g^{1-} = 395$, $fis^{1-} = 365$, $d^1 = 294$ v. d. Die Intervalle messen danach: d^1-$fis^1 = 377$, fis^{1-}-$g^1 = 135$. g^1-$h^1 = 365$ und h^1-$c^2 = 156$ Cents. Die Quarten messen: d^1-$g^1 = 512$, g^1-$c^2 = 521$, fis^1-$h^1 = 500$ Cents. Die Quarten sind also nur wenig zu groß. Die Terz ist neutral, die Sekundenintervalle fis^1-g^1 und h^1-c^1 sind etwa gleich Dreivierteltönen, fis^{1-}-h ist eine reine Quarte.

Eine Messung der Xylophontöne auf Phonogramm Nr. 27 ergab: $h^1 = 488$, $h^{1+} = 498{,}5$, $f^{1+} = 350$, $g^1 = 387$, $a^1 = 440$, $cis^{2+} = 564$, $cis^{2-} = 537$, $e^1 = 325{,}5$ v. d.

Diese Messungen sind natürlich nicht ganz frei von psychologischen Fehlern. Der Tonreiz eines Xylophonstabes ist ja nur sehr kurz und ev. von Partialtönen beeinflußt; physikalisch kann in Frage kommen, daß sich der Gang des Uhrwerks natürlich fortwährend ein wenig verändert.

Walze Nr. 46 (Transskr. 16, S. 194), Phonogramm aus Bengbeng

Lamelleninstrument (Sansa), gezupft zum *Djudju-Play güm-ba*, vier Melodien, von drei Instrumenten zugleich gespielt.

Die Instrumente tragen je 9 Lamellen, deren mittelste die längste ist. Die Lamellen werden mit Zeigefinger und Daumen gezupft. Spieler Mbatu, junger Mann (aus Ngambe).

Die vier Sansamelodien auf dieser Walze sind einander recht ähnlich. Sie unterscheiden sich eigentlich nur durch die rhythmische Bewegung der Motive. Diese lassen sich, wie bei dem Phonogr. Nr. 8 ev. in Motiv und Gegenmotiv zerlegen. Der motivische Aufbau der Melodie ist:

12*a*/1*b*, 4*c*/1*b*, 1*c*/1*b*, 5*c*/1*b*, 1*c*/1*b*, 1*c*/1*b*, 4*c*/1*b*, 4*c*.

Trotz seiner Monotonie scheint dem Ganzen also eine bestimmte Form zugrunde zu liegen.

Allen Motiven in I—IV dient als Begleitmotiv eine rhythmische Bewegung auf a^0, der Subdominante also der Stufe e^1, die in allen vier Melodien offenbar Hauptton ist.

Zur Verwendung kommen in sämtlichen vier Melodien die Stufen a^0, cis^1, d^1, e^1, fis^1. Da das Instrument nach dem ausdrücklichen Bericht neun Lamellen hatte, so müssen also einige der vorkommenden Stufen auf dem Instrument verdoppelt sein, oder aber es wurden überhaupt nicht alle Tonstäbe benutzt.

Walze Nr. 45 I, II (Transskr. 17, 18, S. 194), Phonogramm aus Bengbeng *algaita-Melodie.* Spieler: Indie, junger Mann

Dieser *algaita*-Aufnahme wurden nur ein paar Stichproben entnommen. Dabei war der Hauptzweck, vermittelst einer mikrophonischen Übertragung der Wellen-

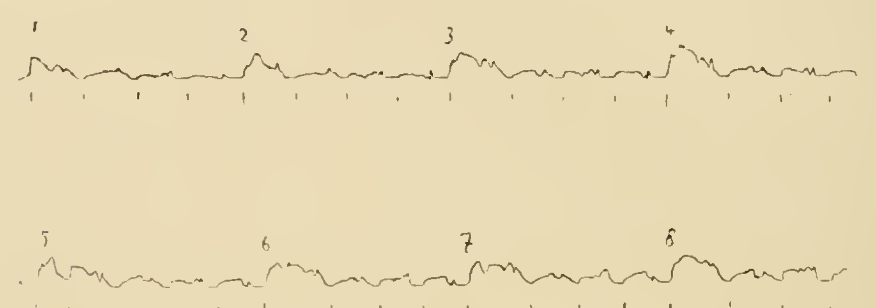


Fig. 33a.



Fig. 33b. Mikrophon-Übertragungen eines *algaita*-Phonogramms

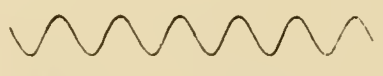


Fig. 33c. 1 sek-Zeitmarke

schwingungen auf ein Kymographion sowohl das Metrum als auch den Rhythmus (namentlich die agogischen Verschiebungen) ganz objektiv zu bestimmen, wozu sich vornehmlich dieses Phonogramm gut zu eignen schien.

Das Melos dieser Aufnahme besteht aus fünf Noten, die die Stufen einer pentatonischen Leiter zeigen.

Die aus Aufnahme II herausgenommenen Takte 1—8 wurden ohne subjektive Wertbezeichnung notiert. Fig. 33a zeigt die Mikrophonübertragung dieses Aus-

schnitts (Takt 1—7). Zur Orientierung mag zunächst dienen, daß je die größte Kurve dem am stärksten angeblasenen Anfangston eines Taktes entspricht. Im übrigen sind die Ausschläge des Schreibhebels sehr scharf wiedergegeben. Darnach bezeichnen die Merkstriche unter der Kurve durchweg je den Einsatz eines neuen Tones. Betrachtet man die einzelnen Ausschläge genauer, so sieht man, daß gleiche Tonhöhen zumeist auch ähnliche Kurven ergeben, z. B. in Takt 1—7 der Übertragung je die letzten Ausschläge. Ganz zuverlässig ist solcher Vergleich indessen nicht, da der Schreibhebel wegen seiner Elastizität noch Eigenschwingungen ergibt. Dahingegen sind die Momente des Stromschlusses entschieden sehr zuverlässig dargestellt.

Eine Ausmessung der „Takt"-Dauer ergibt, daß Takt 1, 4, wie 2, 6, 7 unter sich zeitlich ganz gleich sind. (Dabei spielt hier die absolute Zeit zunächst ja keine Rolle.) Takt 5 ist etwa um $^1/_8$ länger als Takt 6, Takt 3 bis zu $^1/_{13}$ länger als die übrigen (außer 5). Würde man subjektiv in Achteln notieren, so müßte man z. B. in Takt 6 = $^8/_8$, in Takt 5 = $^9/_8$ erhalten. Wahrscheinlich würde man diese Verlängerung aber als agogische Freiheit des Spielers unbeachtet lassen. Man könnte dann natürlich nicht darauf kommen, daß solche Freiheiten anscheinend in gewissen zeitlichen Abständen wiederholt werden, und verlöre dadurch ein zweifellos wichtiges Moment für die Erkenntnis der rhythmischen Verhältnisse.[1]

Noch freier sind die Untertaktteile gehalten. In Takt 2 sind etwa alle Noten gleich je $^1/_4$. In Takt 7 sind das 2. und 4. Viertel gleich. Das 1. ist aber um etwa $^1/_3$ länger gehalten als das 3. Viertel. In Takt 6 beträgt die erste Note genau $^1/_3$, die zweite rund $^4/_{17}$, die dritte $^3/_{14}$, die vierte $^2/_9$ des ganzen Takts. Bei praktischer Anwendung auf größeres Vergleichsmaterial wären die Werte natürlich noch genauer zu bestimmen. Der Hinweis auf diese Methode der Bestimmung der rhythmisch-metrischen Verhältnisse möge hier genügen. Sie läßt sich natürlich nur dort anwenden, wo man eine genügend starke, und vor allen Dingen eine einstimmige Aufnahme zur Verfügung hat. Die Fig. 33b zeigt die Übertragung eines anderen Ausschnitts der Walze 45 nach etwas veränderter Umlaufsgeschwindigkeit des Phonographen. Das Stück ist leider nicht genau zu identifizieren, zeigt aber ebenfalls, wie einheitlich sich gewisse Schwingungsformen innerhalb des rhythmischen Verlaufs darstellen.

Phonogramme von Wute-Musik

Soli mit Chor

Walze Nr. 10 (Transskr. 19, S. 195), Phonogramm aus Linde

Weibliche Solostimme mit Weiberchor (Solostimme: Lambdc, junge Frau)

Wegen des rhapsodischen Charakters wurde auf eine metrische Gliederung des Gesanges verzichtet. Die Einteilung geschah nach Phraseneinschnitten, die sich sehr deutlich hervorheben und den jedesmal relativ lange ausgehaltenen Schlußnoten einer Gesangsphrase.

[1] Darauf, daß solche Verlängerungen bezw. Verkürzungen innerhalb eines Taktschemas keine ungewöhnlichen Vorkommnisse sind, weist schon Stumpf, Anfänge der Musik, S. 194 hin.

Die Einsätze des Chors wurden mit einem † bezeichnet. Der Chor singt annähernd jeweils die vorangegangene Solophrase nach.

Auf dem Phonogramm kommen im ganzen 15 rhapsodische Solophrasen vor, die fast alle von einander abweichen. Daß die wenigen darin enthaltenen großen Terzen beabsichtigt wären, ist wohl nicht als zuverlässig anzunehmen. Vermutlich sind sie noch durch eine schlecht wahrnehmbare Durchgangsnote zu zerlegen in Sekundenschritte. Darnach gehörten sie dann noch unter die im ganzen dominierenden großen Sekunden.

Auch Quarten finden sich relativ nur wenig. An toten Intervallen finden sich außer Quinten auch gr. Sexten und große Septimen.

Der Tonumfang des Gesanges beträgt, mit Rücksicht auf einige nicht ganz unzweifelhafte Stufen, eine gr. Septime – eine kl. Dezime. Die Phrasen des Gesanges bewegen sich durchweg melodisch absteigend. Die beiden Endstufen werden, quasi als Ruhepunkte der ganzen Bewegung, länger gehalten als die Anfangs- und Mittelstufen. Die Skala, die sich aus dem Gesang ableiten läßt, enthält alle Stufen einer diatonischen Durtonleiter durch etwa eine volle Oktave. Die darin vorkommenden Halbtonschritte kommen aber als solche nicht in Anwendung.

Walze Nr. 13 II (Transskr. 20, S. 196), Phonogramm aus Linde

Weibliche Solostimme mit Weiberchor. Solistin Lambde (vergl. Walze Nr. 10)

Das Phonogramm wird nach dem Ende zu bei der Wiedergabe höher und höher. Zweifellos haben wir es aber hier nicht mit einem solchen Fall zu tun, wie ihn Stumpf[1] z. B. erwähnt, wonach der Gesang mit zunehmender Ekstase immer mehr an absoluter Tonhöhe zunimmt, vielmehr wird die Ursache der Tonhöhenveränderung hier wieder an dem Aufnahmeapparat, nämlich an dem ablaufenden Uhrwerk gelegen haben. Da der Apparat unter solchen Umständen allmählich immer langsamer läuft, so muß bei einer Wiedergabe mit gleichbleibender Uhrwerksgeschwindigkeit die Tonhöhe immer mehr steigen. Bei der Notation wurden diese Verhältnisse korrigiert, d. h. der ganze Gesang wurde entsprechend seiner Anfangstonhöhe aufgezeichnet. Die Notation des Chors kann nur als annähernd richtig betrachtet werden. Der Chor geht am Ende seiner (Nachahmungs-) Phrase jedesmal in ein unverständliches Geschrei über.

Der Gesamtumfang des Gesanges ist recht groß. Er beträgt eine Oktave + eine kleine Septime. Auch die „toten“ Intervalle umfassen bis zu 21 Halbtönen, sind also, wie die in dem Wutephonogramm Nr. 10, ebenfalls ziemlich umfangreich.

Die Melodiebewegung erinnert ganz an jene aus Ph. Nr. 10. Die Phrase setzt hoch ein und fällt dann steil ab, um auf dem Schlußton, als Ruhepunkt, etwas länger zu verweilen. An einigen Phrasenstellen scheinen mehr oder weniger mittelbar Quinten, Quarten und Oktaven betont zu sein, z. B. Phr. 1 h^1-(a^1-fis^1)-e^1, a^1-(e^1-) d^1, h^0-(a^0-fis^0-) e^0, Phr. 2 e^1-(h^0-gis^0-) e^0, Phr. 3 fis^1-h^0-(gis^1-), (e^1-fis^1-e^1-fis^1-e^1-) cis^1, a^1-(e^1-cis^1-h^0-) a^0, e^1-(cis^1-h^0-a^0-) e^0 usw.

[1] Lieder der Bellakala-Indianer a. a. O. S. 408

Die Phrasenteile (1) a^1-e^1-d^1-h^0-a^0-fis^0-e^0 und (3) a^1-e^1-cis^1:h^0-a^0-e^0 verraten zweifellos pentatonischen Charakter. Die letztere Tonreihe stellt eine regelrechte Fünftonleiter mit fehlendem *fis* dar. Das Halbtonschema ist (von oben nach unten) 0 (3) 2 3 2 2 (3) 2.

Ein ähnlicher Aufbau findet sich z. B. in Phonogramm 29 I Phr. 2 usw. Wir lesen dort (abwärts) die Intervalle 0 (3) 2 3 (2) 2 3 2 (Die fehlenden Stufen sind eingeklammert). Die Phrasen bewegen sich dort aber überwiegend steigend, also von einer tiefen (der tiefsten) Stufe (c^1) bis über eine Oktave + Sexte zurück auf die Oktave (c^2). Die Bewegungen in 13 II und 29 II a sind also zwar entgegengesetzt, haben aber doch recht große Ähnlichkeit miteinander.

Die einzelnen Phrasen lassen sich gliedern in kurze Motivteile (A B C usw.), von denen C Refrain ist.

Das Metrum könnte man ev. als zweiteilig auffassen. In der Notation wurde es aber vorgezogen, nur die Phrasen zu trennen und keine Taktgliederung anzudeuten. Lediglich durch die Notenwerte sind noch einige metrische Verhältnisse ausgedrückt.

Phonogramme von Mbum-Musik

Vokal-Solo

Walze Nr. 1484[1] (Transskr. 21, S. 198), Phonogramm aus Banjo, Stamm Tibati

Sologesang eines Weibes

Die Halbtöne dieses Gesanges sind durchweg etwas zu groß und entfallen nur auf das Intervall d^1-es^1. Die großen Sekunden verteilen sich so, daß etwa die eine Hälfte auf f^1-g^1 entfällt, die andere Hälfte zu zwei Dritteln auf es^1-f^1 und der Rest auf g^1-a^1. Die wenigen kl. Terzen entfallen auf d^1-f^1, die gr. Terzen mit zwei Ausnahmen sämtlich auf es^1-g^1. Für die Quarten kommt ja nur d^1-g^1 in Frage. Die ersten fünf Noten in Phrase Nr. 5 singt die Sängerin je um einen Halbton zu hoch, wenn man aus den ähnlichen Phrasen schließen darf. Der Umfang des Gesanges beträgt eine Quinte.

Die „toten“ Intervalle, mit Ausnahme der Cäsuren zwischen Phr. 3/4 und 4/5, stehen sämtlich auf der großen Terz. Die große Terz spielt also neben der großen Sekunde in diesem Gesang eine beträchtliche Rolle. Es wurde der Versuch gemacht, die gr. Terz zu messen. Die Messung (Phrase 2) ergab etwa 395 Cents, allerdings ist die Tongebung im allgemeinen etwas dehnbar, so daß hier trotzdem eine neutrale Terz in Frage kommen könnte.

Außer in den Phrasen 5, 8 und 9 stimmen die Phrasenendungen sämtlich überein (es^1-f^1-/es^1-d^1-es^1).

Man kann darnach auch wohl die Stufe es^1 als Hauptton auffassen. Alle anderen Stufen sind eine Umspielung dieser Hauptnote. Bemerkenswert ist dabei der Tritonus *es-a*.

Eine Motivgliederung wurde nicht vorgenommen. Nach den Endungen gerechnet, würde es sich um lauter gleiche Teile handeln. Auch im übrigen ist die Motivbildung ziemlich eintönig. Die Leiter hat diatonischen Charakter und zeigt keine Spur von Pentatonik.

[1] Die hohen Ordnungsziffern 1484 und 1481 (S. 172) beziehen sich auf die schon früher vorgenommene Einordnung dieser beiden Walzen in das Berliner Phonogrammarchiv.

Instrumentalaufnahme

Walze Nr. 23 I, (Transskr. 22, S. 198), Phonogramm aus Tibati

Spiel auf dem Lamelleninstrument *timbeli* (Sansa mit Eisenstäbchen, M. 1125, vergl. Tafel 32, Abb. 7), Spieler: Mbum-Mann

In diesem Phonogramm werden von den (15) Lamellen der Sansa nur 6 benutzt. Die Melodie ist, wie die der Sansenaufnahmen Phonogr. 8 und 46 ziemlich eintönig. Sie bewegt sich durchweg auf der Quinte c^2-g^2 mit Benutzung der entsprechenden Durchgangsnoten (Sekunde und Terz). Die vorkommende Quarte g^2-d^2 scheint nur die Bedeutung eines „toten“ Intervalles zu haben.

Im weiteren Verlauf der Melodie wird drei mal (als Arpeggio) mit dem g^2 zugleich ein b^2 angeschlagen. Metrisch fügt sich die Melodie am besten in ein dreiteiliges Zeitmaß ein.

Phonogramm von Bati-Musik

Vokal-Solo

Walze Nr. 1481 (Transkr. 23, S. 199), Phonogramm aus Banjo (Stamm Sanaga), Liebeslied, gesungen von 2 Sanagaleuten

Die Protokollbemerkung „von 2 Sanagaleuten“ beruht wahrscheinlich auf einem Versehen. Nach dem Phonogramm hat man durchaus den Eindruck, daß nur ein einzelner Sänger in Frage kommt. Metrisch ließ sich das Lied in $^6/_8$-Takte gliedern. Größere Einschnitte bestünden dann an den Enden der einzelnen Phrasen. Größere als Quintenintervalle kommen in der Melodieführung nicht vor. Für die in Phrase 3 und 4 stehenden Halbtonschritte war die genaue Bestimmung zweifelhaft.

Der Tonumfang des Gesanges beträgt eine None. Als „tote“ Intervalle zwischen den Phrasen stehen Primen, Sekunden, Quarten, Quinten, Oktaven usw. Die Motive hätte man nach ihren Endungen ordnen können. Mit A B C bezeichnet, hätte das folgendes Schema ergeben:

A A B B A A A A B B A B C C C
B B A A C C
B B B A B B A A C C (A A) (C).

Eine solche Bezeichnung wäre aber zweifellos nicht genau genug und könnte zu Mißverständnissen führen. Es müßten darnach z. B. die Phrasen 3 und 4 usw. übereinstimmen. In Wirklichkeit tragen sie aber motivisch ganz unterschiedlichen Charakter. Eine genauere Motivbezeichnung (nach Einsatz und Endung), wie sie in der Notation angewandt wurde, ergibt die Ordnung:

a b a1 c a2 a b a2 a1 c a a1 d d1 d2
a1 a1 b a d3 d4
b1 a1 a3 b a1 b1 a2 a2 d5 d6 d7

Die d-Phrasen treten besonders hervor wegen ihres Parlando-Charakters. Als Hauptmotive könnte man allgemein hier auffassen die Intervalle der Endungen:
Phr. a: = d^2-(h_1)-g^1-c^0, also zwei Quinten,
Phr. b: = c^2-(a^1)-g^1-c^1, Quarte und Quinte. Die Phrasen zeigen in ihren Endungen durchweg ein Terzenmotiv.

Durch den jähen Quintenabsturz am Ende der Phrase 1, 2, 5 usw. wird die Phrasenbewegung deutlich als absteigend ausgedrückt. Die Skala ist pentatonisch. Statt des leiterfremden h^1 ist wohl c^2 oder a^1 intendiert.

Beim Abhören der Walze bin ich persönlich allerdings jetzt nicht mehr so unbefangen, daß ich aus der kurzen Schleifbewegung nicht ebensogut a^1-d^2-a^1 oder c^2-d^2-c^2 wie h^1-d^2-h^1 heraushören könnte[1]. Ich möchte dennoch die Notation nicht ändern, wohl aber darauf hinweisen, daß h^1-d^2-h^1 zweifellos viel weniger afrikanisch klingt als a^1-d^2-a^1.

Zusammenfassende Charakteristik der Phonogramme

Melos

Wie wohl in den meisten exotischen Gesängen und Instrumentalstücken, so sind auch die in den Tikar-, Wute-, Mbum- und Bati-Phonogrammen vorkommenden Intervalle nicht ohne weiteres mit der ihnen entsprechenden europäischen Vorstellung zu identifizieren. Genaue Messungen haben u. a. bei Xylophon-, aber auch bei Vokalstücken (z. B. Walze 49) neben neutralen Terzen $^1/_4$-, $^3/_4$- und etwa $^5/_4$-Tonschritte ergeben. Auch $^1/_2$-Töne kommen in den besprochenen Phonogrammen recht häufig vor. Sie stehen jedoch fast ausschließlich in diatonischen Reihen. Nur in einem Ausnahmefall, der aber nicht ganz zuverlässig zu bestimmen war, bildet die Melodie eine kurze chromatische Reihe (Ph. Nr. 18). Die Gesänge und Instrumentalstücke bewegen sich zumeist in engeren schreitenden Intervallen (Ganztönen und kl. Terzen). Daß die kleine Terz und ev. die Halbton- und Viertelton-Intervalle bei Naturvölkern in gleicher Bedeutung wie die große Sekunde gebraucht werden können, hat schon Hornbostel[2] gesagt. Große Terzen kommen in den hier behandelten Phonogrammen vor in den Melodien der Walzen 2, 18, 29 I, 42 und 46. Einige dieser Terzen mögen neutral sein, wie z. B. die tonometrische Messung einiger Instrumentaltonschritte ergab; andere mögen „tote“ Intervalle bedeuten.

Quartenschritte zeigen sich in einer relativ großen Anzahl der Stücke. Oft sind sie durch eine Durchgangsnote geteilt, so daß sie in große Sekunde und kl. Terz zerfallen.

Die Quarten, wie auch ev. die kl. Terzen, stehen innerhalb einer Melodie manchmal in einer Art Gegenbewegung zu einander, so daß z. B. einer überwiegend oder nur aufsteigenden Quarte eine andere, überwiegend absteigende gegenübersteht (vergl. z. B. Phon. Nr. 3).

Wo in Vokalgesängen die direkten Intervalle über eine Quarte oder Quinte hinaus gingen, war es nicht immer bestimmt festzustellen, ob nicht eine teilende Stufe (eine Durchgangsnote) durch irgend einen Umstand zufällig ausgefallen war. Vergl. z. B. Ph. Nr. 2 I, Takt 17/18, Ph. Nr. 36 Phrase 1 usw. Bei einigen Instrumentalmotiven schienen Sprünge bis zu einer Sexte oder gar Septime authentisch zu sein. (Vergl. Phon. Nr. 18, Takt 1, Phon. Nr. 43, Takt 6 usw.).

[1] Die Schwierigkeit solcher Unterscheidungen nach phonographischen Wiedergaben ist ja allgemein bekannt.

[2] Wanyamwesi-Gesänge, a. a. O. S. 1034

Im allgemeinen kommen also in der Gesangmelodik keine allzu großen Sprünge vor. Bei dem Mbum-Liebeslied (Phon. Nr. 1481) macht allerdings die immer wiederkehrende Schlußquinte g^1-c^0 eine Ausnahme.

Auffallend ist, daß von den Intervallen einer Art, die in der Melodie überhaupt vorkommen, oft bestimmte bevorzugt werden. In vielen Fällen kann man natürlich aus einem Phonogramm nicht schließen, ob sich ein Tonschritt einer exotischen Melodie dem Eingeborenen als solcher darstellt, oder ob es sich nur um ein „totes" Intervall handelt. Wo eine solche Cäsur durch eine Melospause gekennzeichnet wird, dort wird man natürlich auf ein „totes" Intervall schließen.

Betrachtet man die Skalen (Tafel der Tonleitern, S. 200), die aus den einzelnen Melodien abgeleitet wurden, so zeigt sich zwischen manchen eine gewisse Ähnlichkeit im Aufbau. Es scheinen darnach z. B. mehr oder weniger verwandt zu sein die Gruppen: Skala 2 II, 3, 36, 38 II, ferner 29 II, 43, 46, 49 I, 49 II, ferner 29 I, 34 usw.

Die Skalen 2 II und 3 z. B. stimmen sowohl im Aufbau als auch im Umfang völlig überein. Die zu der II. Gruppe gehörenden 43 und 46 sind nur inbezug auf ihren Aufbau als verwandt zu betrachten. Die Wuteskalen 10 und 13 II zeigen fast regelmäßigen diatonischen Aufbau. Die Wute- und Mbumskalen sind von den Tikarskalen außerdem noch durchgehend darin unterschieden, daß sich in ihnen Gruppen von je 3 nebeneinanderstehenden Ganztonintervallen zeigen. Sie sind also mehr diatonisch, während die Tikarleitern pentatonischen Aufbau zeigen. Im übrigen lassen sich zwischen der Tikar-, der Wute- und der Mbum- bezw. Bati-Musik eindeutige Unterschiede aus dem geringen Material an Phonogrammen der drei letztgenannten nicht bestimmt nachweisen.

In dem Wutegesang 13 II treten trotz der theoretisch-diatonischen Skala recht deutlich auch pentatonische Intervallstellungen hervor. In dem Mbum-Liede 1484 ist allerdings melodisch gerade bei der Phrasenschlußbildung der Halbton ausschlaggebend.

Der Wutegesang (13 II) fällt außerdem noch auf durch seine lange und tonlich umfangreiche Chorphrase. Bei den Tikargesängen sind die Phrasen durchweg kürzer gehalten. Ich möchte aber hieraus natürlich nicht ohne weiteres auf eine diesbezügliche besondere Eigenart aller Wutemelodien schließen. In dem Wutechor Phr. Nr. 10 unterscheiden sich z. B. die Phrasen in Art und Umfang kaum von den Tikarphrasen.

Auch aus der Motivbewegung läßt sich keine eindeutige Unterscheidung etwa zwischen Tikar- und Wute-Musik treffen. Inbezug auf tonlichen Umfang steht allerdings das Wutephonogramm Nr. 13 II mit einer Oktave + gr. Septime an der Spitze aller übrigen hier besprochenen Phonogramme; aber auch bei den Tikarmelodien kommen Tonumfänge bis zu einer Oktave + gr. Sexte vor (W. 29 I). Die Verwandtschaft der abgeleiteten Skalen untereinander läßt sich im übrigen auch noch nach der Position der Quarten bezw. Quinten bemessen. Die durch allgemeinen Aufbau verwandten Skalen aus Phon. 29 II, 43, 46, 49, I, 49 II sind so gebaut, daß sie sowohl zu ihrer tiefsten als auch zu ihrer höchsten Stufe je eine Quarte enthalten.

Der Umfang dieser Skalen ist aber so gering, daß diese beiden Quarten ineinander-

greifen. Die Skalen der Gruppe 2 II, 3, 36, 38 haben mindestens einen Umfang von 3 übereinander stehenden Quarten. Bei Ph. Nr. 2 II und 3 ist diese Staffelung sehr regelmäßig (*fis*^{1}-*h*^{1}-*e*^{2}-*a*^{2}, *d*^{1}-*g*^{1}-*c*^{2}-*f*^{2}). Bei 38 II wäre die Bildung ebenso regelmäßig, wenn zwischen *a* und *d* noch die Note *h*^{0} (Phrase 6, 8, 11 usw. dieses Phonogr.) als Schleifton vorhanden wäre, was nach dem Bau der Melodie und ähnlichen Fällen wohl anzunehmen ist. Das Quartenschema für die betr. Skala wird dann dem von 2 II und 3 gleich (*fis*^{0}-*h*^{0}-*e*^{1}-*a*^{1}). Die Skala aus Ph. 36 weicht etwas von dieser Bildung ab. Die Quartenstaffeln wären regelmäßig, wenn man mit der Stufe *d*^{1} beginnen könnte, es ergäbe sich dann das Schema *d*^{1}-*g*^{1}-*c*^{2}-*f*^{2} In der Melodie kommt aber der Schritt *d*^{1}-*g*^{1} gar nicht zur Geltung. Das *g*^{1} fehlt durchweg. Dadurch entstehen im Phrasenbeginn zumeist der doppelte Quarten-(Septimen) Schritt *d*^{1}-*c*^{2}, der dem ganzen Gesang ein eigenartiges Gepräge gibt. Wo aber dieser Doppelquartenschritt geteilt wird, dort geschieht dieses nicht durch die staffeleigene Quartenstufe *g*^{1}, sondern durch *f*^{1}. Dieses *f*^{1} ist aber die Quarte der tiefsten (Anfangs-) Tonstufe *c*^{1}. Statt der Quarte *d*^{1}-*g*^{1} tritt also die Quarte *c*^{1}-*f*^{1} ein, und *d*^{1}-*g*^{1} kommt nur noch an untergeordneten Melodiestellen absteigend vor.

Durch diese Quartenverschiebung entsteht auch der Quintenschritt *f*^{1}-*c*^{2}. Auf ihm ruhen zugleich die Schwerpunkte der Melodie, wie die Skala es darstellt. Für diese Leiter ergibt sich also eigentlich das Grundschema *c*^{1}-*f*^{1}-*c*^{2}-*f*^{2} (Quart-Quint-Quart). Eine ähnliche Bildung zeigt die Skala Nr. 29 I. Sie weist aber zwei solcher gleichen Intervallstaffeln nebeneinander auf (*c*^{1}-*f*^{1}-*c*^{2}-*f*^{2} und *d*^{1}-[*g*^{1}]-*d*^{2}-*g*^{2}), deren zweite nach der Frequenz ihrer Stufen die untergeordnete ist. Von den Wuteskalen zeigt die eine (Phon. 10) gleichfalls drei, (*a*^{0}-*d*^{1}-*g*^{1}-*c*^{2}), die andere (Phr. 13 II) sogar vier übereinander stehende Quarten (*cis*^{0}-*fis*^{0}-*h*^{0}-*e*^{0}-*a*^{1}) Auf jeden Fall fällt auf eine der quartenbildenden Stufen dieser Skalen stets ein erster oder zweiter Hauptton der Melodie. Daraus ergibt sich auch hier eindeutig, welche Rolle die Quarte in afrikanischer Musik spielt.

Wie die genannten Skalen z. T. am Anfang und Ende Quarten zeigen (z. B. Ph. 36 *c*^{1}-*f*^{1}-*c*^{2}-*f*^{2}), so zeigt die Leiter aus Ph. Nr. 2 Quinten (*h*^{0}-*fis*^{1}-*h*^{1}-*fis*^{2}). Es ergibt sich daraus also ein Quint-Quart-Quint-Akkord. Daß eine solche Stellung in den übrigen hier besprochenen Phonogrammen nicht mehr vorkommt, ist jedenfalls merkwürdig. Daß sie nicht nur theoretisch interessant ist, sondern die ganze Melodie charakterisiert, geht sehr deutlich aus der Transkription hervor. In bezug auf die angenommenen Haupttöne kommen als „Leitstufen" in Betracht: (abwärts) kleine Sekunden (Ph. 23 I), große Sekunden (29 I, 10, 39, 36 ?, 37, 47, 2 ?, 1481 ?); (aufwärts): kleine Sekunden (1484, 49, 42, 46, 8), große Sekunden (3, 38 I, 2 II, 29 II, 34), kleine Terzen (36 ? 13, 43, 18).

Zwischen den Phonogrammen der Wute und denen der Tikar ergibt sich auch in dieser Beziehung kein eindeutiger Unterschied.

Mehrstimmigkeit

Nach der Mehrstimmigkeit lassen sich in den hier behandelten Phonogrammen drei Gruppen unterscheiden: Der ersten Gruppe gehören diejenigen Chor- bezw.

Instrumentalgesänge an, in denen Chor oder Instrument sich im Wechselgesang bewegen, in denen also ein gegebenes Motiv von einer anderen Stimme nachgeahmt wird. Zur zweiten Gruppe gehören diejenigen Stücke, in denen der Chor ein Ostinato bringt. Der dritten Gruppe wurden zugezählt die offenbar am höchsten entwickelten Stücke, die mehr oder weniger eine Art selbständiger Stimmführung nebeneinander zeigen.

Zu der ersten Gruppe gehören demnach die Tikar-Phonogramme 47, 42, 37 und die Wutephonogramme 10, 13 II.

In dem Arbeitslied Nr. 47 beschränkt sich der Chor auf die Wiederholung einer kurzen Refrainphrase im Unisono. Auch Phon. 42 zeigt nur einen Wechselgesang zwischen Instrument und Solo. Phon. Nr. 37 ist in dieser Beziehung interessanter. Es zeigt zunächst eine Chornachahmung, die regelmäßig einsetzt, während der letzte Ton der Solophrase noch gehalten wird.

Die Entwicklung geht dann einen Schritt weiter, indem sich der Ansatz zu einer dritten, mehr selbständigen Stimme zeigt. Da sich die Solophrase hier streng auf der „Tonika" bewegt, so liegt es nahe, daß sich auch die dritte Stimme nicht ohne weiteres über diese hinaus entwickeln konnte. Die primitivste Form dieser dritten Stimme wäre zweifellos ein rhythmisierter Bordun auf der Stufe c^1 gewesen. Statt dessen steht aber hier schon ein Ostinato, das sich in Gegenbewegung aus den meloseigenen Stufen der Solostimme darstellt.

Die Wutegesänge zeigen primitivere Mehrstimmigkeitsformen. In Nr. 13 II entstehen durch Endnote des Solos und Anfangsnote des Chors einigemale simultane Quarten in weiter Lage und einigemale Nonen. Dabei fällt es auf, daß das Initium des Chors manchmal abweicht von dem des Solos. Merkwürdigerweise zeigt sich in diesem Phonogramm (in Phr. 5) eine ganz kurze Stelle reinster Polyphonie. Während nämlich der Chor die vorige Solophrase nachahmt, setzt eine Sopranstimme ein mit dem Motiv d^3-c^2-f^2. Sie nimmt damit einmal das nächste Solomotiv voraus, und zwar auf der Subdominante und bildet mit der Chorstimme Zusammenklänge in der Sexte, Quarte und Oktave.

Zu der zweiten Gruppe gehören die Phonogramme Nr. 3, 34, 39, 8, 46. Nr. 3 ist charakterisiert durch das Ostinato des Chors, das sich unabhängig von der Melodie bewegt. Durch dieses Ostinato entstehen zwar einigemale Zusammenklänge (Quarten, Sekunden, Primen), die aber gewiß nicht in harmonischem Sinne beabsichtigt sind.

Phonogr. Nr. 34 zeigt ein Chorostinato, wodurch ebenfalls mehrere Zusammenklänge entstehen. Nr. 39 ist ähnlich gebaut. Die durch das Chorostinato gebildeten Zusammenklänge ergeben Quarten bezw. Sexten.

Die Phonogr. Nr. 8 und 46 zeigen Sansenaufnahmen. Da diese Instrumente zweihändig gespielt werden, so liegt eine Mehrstimmigkeit natürlich sehr nahe. Nr. 8 zeigt denn auch simultane Intervalle (Quarte + Quinte), die sich durch das ganze Stück hindurchziehen.

Zur dritten Gruppe endlich gehören die Phonogramme Nr. 2 I, 2 II und 1. Nr. 2 I zeigt z. T. ganz selbständige Stimmführung des Chors. Allerdings ist diese recht einfach. Der Chor besteht aus einem selbständigen Ostinato und einer ostinaten Nachahmung eines Teils der Solophrase. In dieser Teilung der Aufgabe eines

Chors liegt zweifellos ein Entwicklungsfortschritt. Sowohl eine bloße Nachahmung einer Solophrase als auch ein bloßes Bordunieren bezw. Ostinieren erfordert keine so große musikalische Selbständigkeit, als wenn ein und derselbe Chor nur einen Teil der Solophrase nachahmt, um den anderen Teil zu kontrapunktieren. In Phonogr. Nr. 2 sind die Verhältnisse wieder etwas einfacher. Der Chor entnimmt der Solophrase ein Motiv und führt es als Ostinato durch den ganzen Gesang. Von der Solostimme wird dieses Motiv einigemale auf der Subdominante wiederholt. Hierdurch entstehen z. T. Quartparallelen zwischen Chor und Solo. In der Folge verschiebt sich die Solostimme in ihren oberen Tetrachord (Takt 21 ff) und bildet dadurch eine Nachahmung des Ostinatomotivs seitens der Solostimme in enger Führung auf der Oktave (Takt 24/25).

Das Phonogramm Nr. 1 bringt, soweit ersichtlich war, neben einem Ostinato-Chor noch einen Bordun-Chor. Von diesem letzteren spaltet sich im weiteren Verlauf noch ein zweiter Bordun ab, der zu dem ersten in Sekundenabstand steht. Subjektiv übt die Mehrstimmigkeit dieses Gesanges einen großen Reiz aus, und man gewinnt den Eindruck, hier eine recht weit vorgeschrittene polyphone Form vor sich zu haben.

Metrum und Rhythmus

Die Schwierigkeiten, das Metrum und den Rhythmus afrikanischer Melodien wiederzugeben, sind bekannt. Es wurde darum hier auch nicht das Hauptgewicht auf die Wiedergabe der zeitlichen Verhältnisse gelegt. Viele Melodien lassen mehrere metrische Auffassungen zu. Im ganzen ließen sich eine Reihe der Phonogramme nach dem in Afrika häufigen dreiteiligen Zeitmaß ($^6/_4$, $^3/_2$, $^3/_4$) metrisch bestimmen. Andere Gesänge hatten mehr oder weniger rhapsodischen Charakter.

Die Rhythmen und Metren ließen sich von manchen Phonogrammen am Kymographion mechanisch aufzeichnen. Eine solche Methode verspricht natürlich nur dort Erfolge, wo es sich nicht um Mehrstimmigkeit handelt, wie z. B. bei Xylophon- oder Sansen-Aufnahmen.

Form

Die meisten der hier behandelten Phonogramme zeigen relativ einfache Formen. Daneben aber finden sich auch solche, die regelmäßigere Gliederung, und endlich ein paar Gesänge, die eine völlig geschlossene Form zeigen.

Unter den einfachen Gesängen ergeben sich dann wieder Abstufungen. So ist z. B. das Arbeitslied (Nr. 47) zweifellos in der Form viel primitiver als der Wechselgesang zwischen Instrument und Männerstimme (Nr. 42). Recht primitiv sind wohl die Formen der beiden Wutegesänge (10, 13 II). Immerhin zeigen sie schon ein einleitendes Solo, das z. B. bei dem Tikarphonogramm Nr. 37 fehlt. Eine feinere Gliederung zeigt das Bati-Liebeslied (1481). Dagegen ist die Form des Mbumphonogramms (1484) viel einfacher.

Zumeist geht dem eigentlichen Gesang ein Vorgesang voraus. Hierdurch wird manchmal, wie z. B. in 2 II, der ganze Gesang in zwei selbständige Teile gegliedert.

Eine ausgeprägte Form zeigt der Reigengesang Nr. 36. Sehr einfach sind die Formen der Sansa-Melodien.

Vollständig geschlossen scheint die Form des Gesanges Nr. 1 zu sein. An eine kurze Einleitung schließt sich eine allmähliche große Steigerung, die dann wieder abflaut und mit sehr dünner Stimmenbesetzung schließt.

Nicht so geschlossen (wenigstens nach dem Phonogramm), aber wesentlich verwickelter, ist die Form des Tikargesangs Nr. 3. Dieser Gesang läßt sich nach bestimmten Cäsuren scharf gliedern in Exposition, Vorder-, Mittel- und Nachsatz und Finale. Er zeigt auch nach seinen Intervallen sowie in seiner Motivverknüpfung ganz bestimmte Regelmäßigkeiten und weicht damit von sämtlichen übrigen hier behandelten Phonogrammen ab.

Transskriptionen
und
Tonleitern

Transskriptionen der Phonogramme

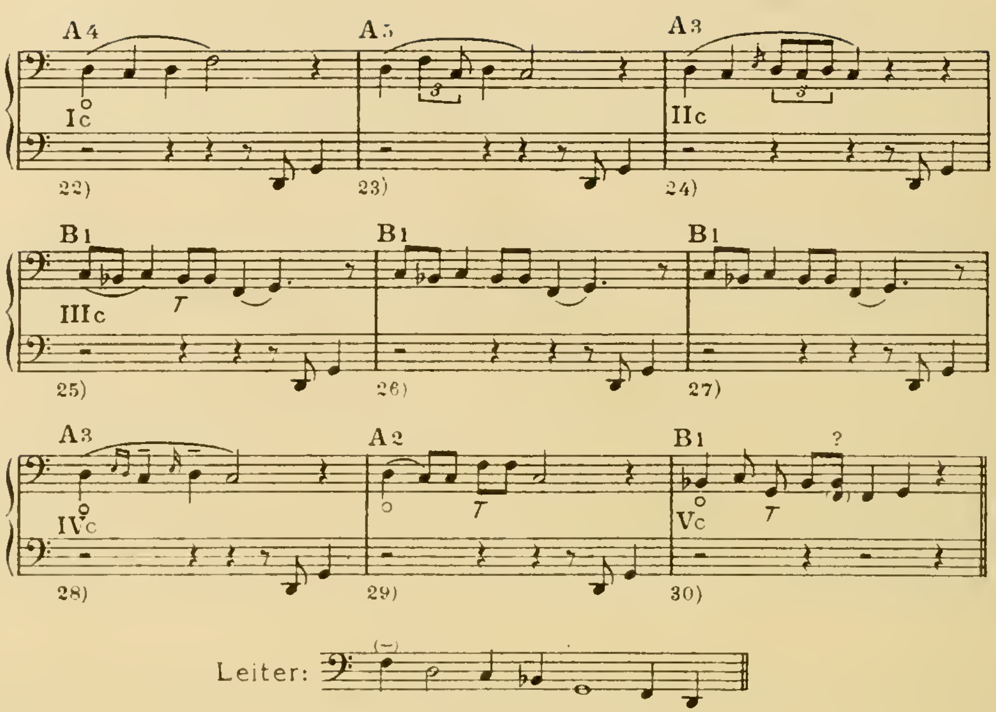
A. Tikar

I. Soli mit Chor

1. Huang-ngegang (Männergesang mit Chor)

Walze № 3. *Original etwa 1/1 Ton höher*





2. Ngegang (Solo mit Chor)

Walze Nº 1. *Original 4/2 Töne höher*



3. E-huangegang (Solo mit Chor)

Walze № 2, I. *Original-Tonhöhe*

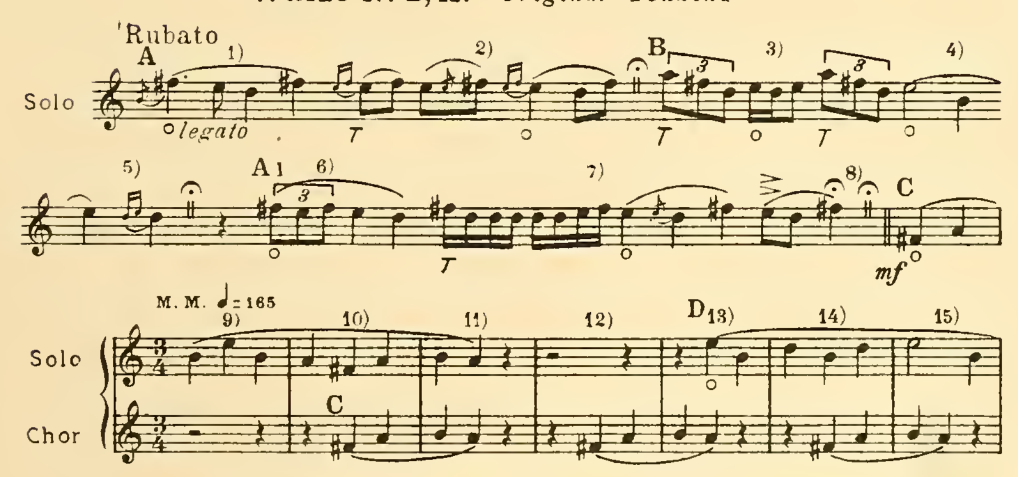


* Dieses e + mißt genauer e + 25 Cents, ebenso das folgende c = c + 25 C.



4. E-huangegang (Solo mit Chor)

Walze № 2, II. *Original-Tonhöhe*

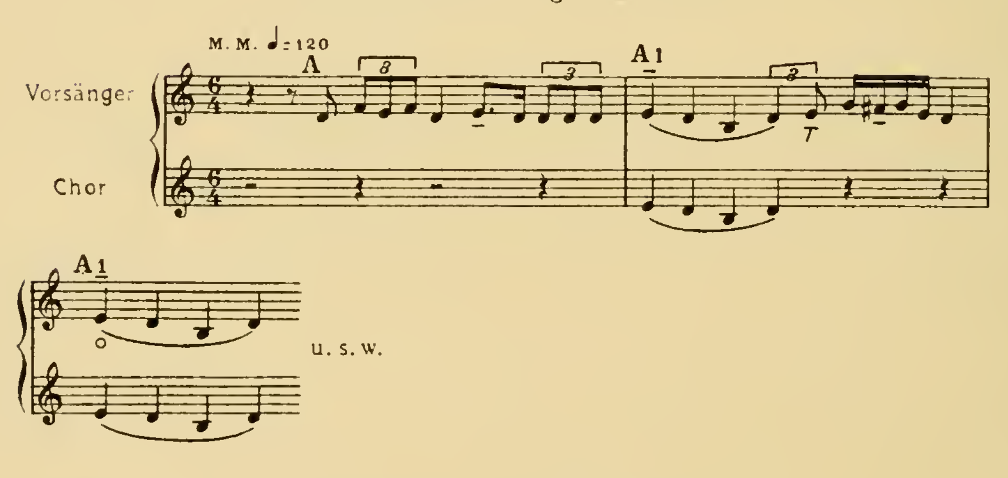


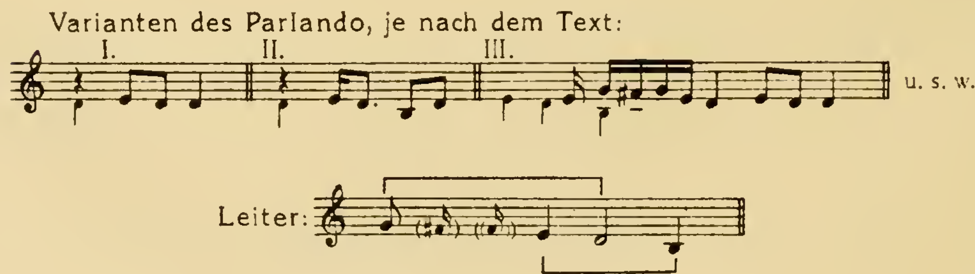




5. Arbeitslied (Solo mit Chor)

Walze № 47. *Original-Tonhöhe*





6. Ngpa (Weibersolo mit Chor und Schlaginstrument)

Walze № 39. *Original-Tonhöhe*



7. Ngpa (Weibersolo mit Chor und Schlaginstrument)

Walze Nº 37. *Original ½ Ton höher*

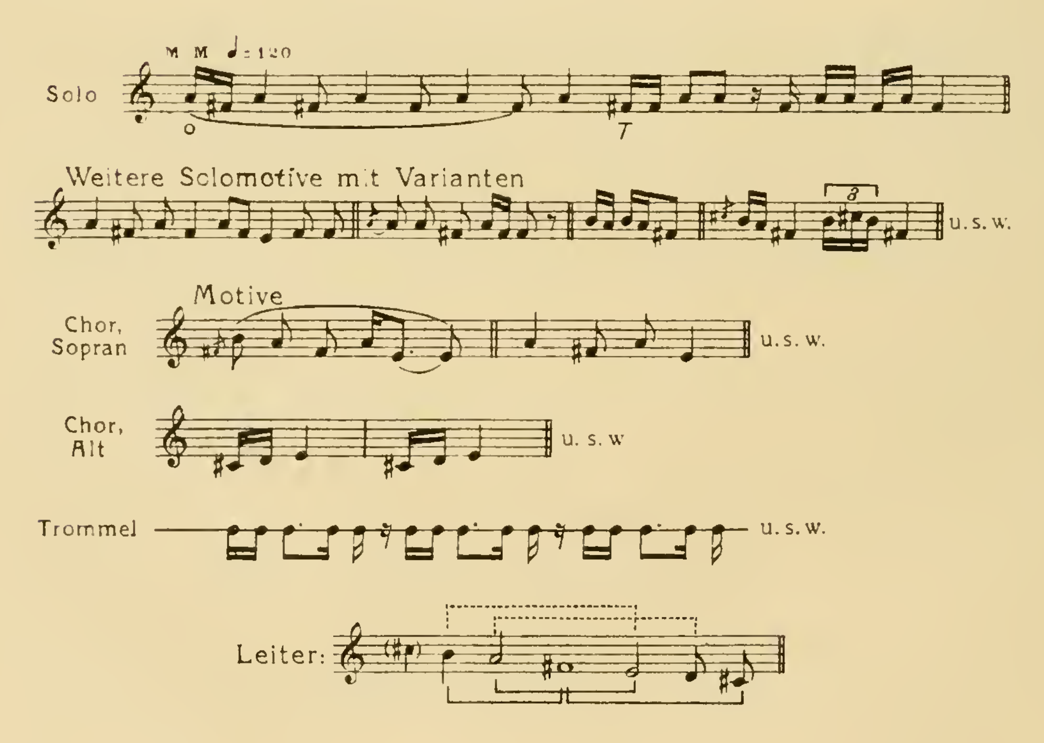


Der Altchor setzt erst mit dem 5. Takt ein.



8. Ngpa (Weibersolo mit Chor und Schlaginstrument)

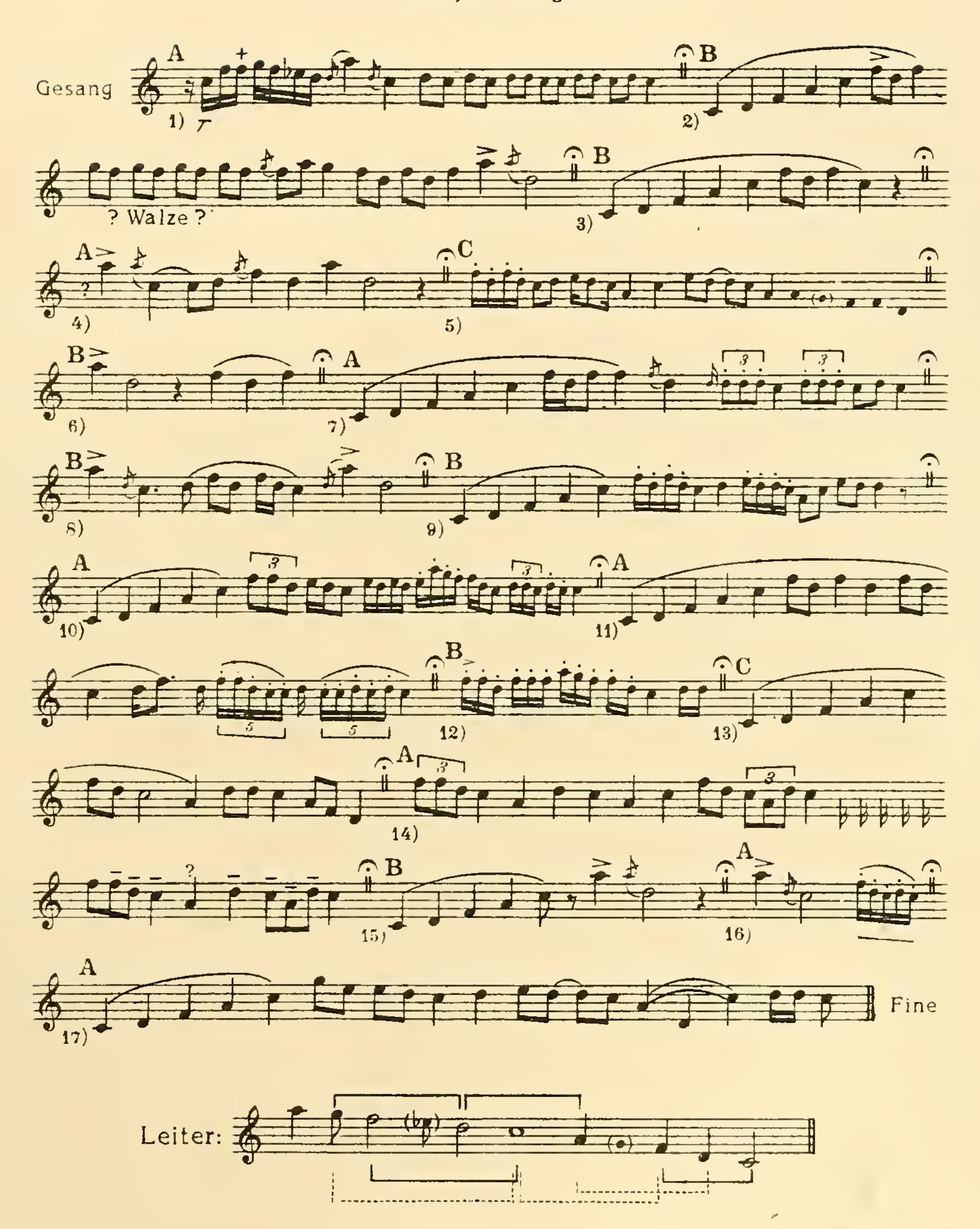
Walze Nº 34. *Original-Tonhöhe*



II. Vokal-Soli

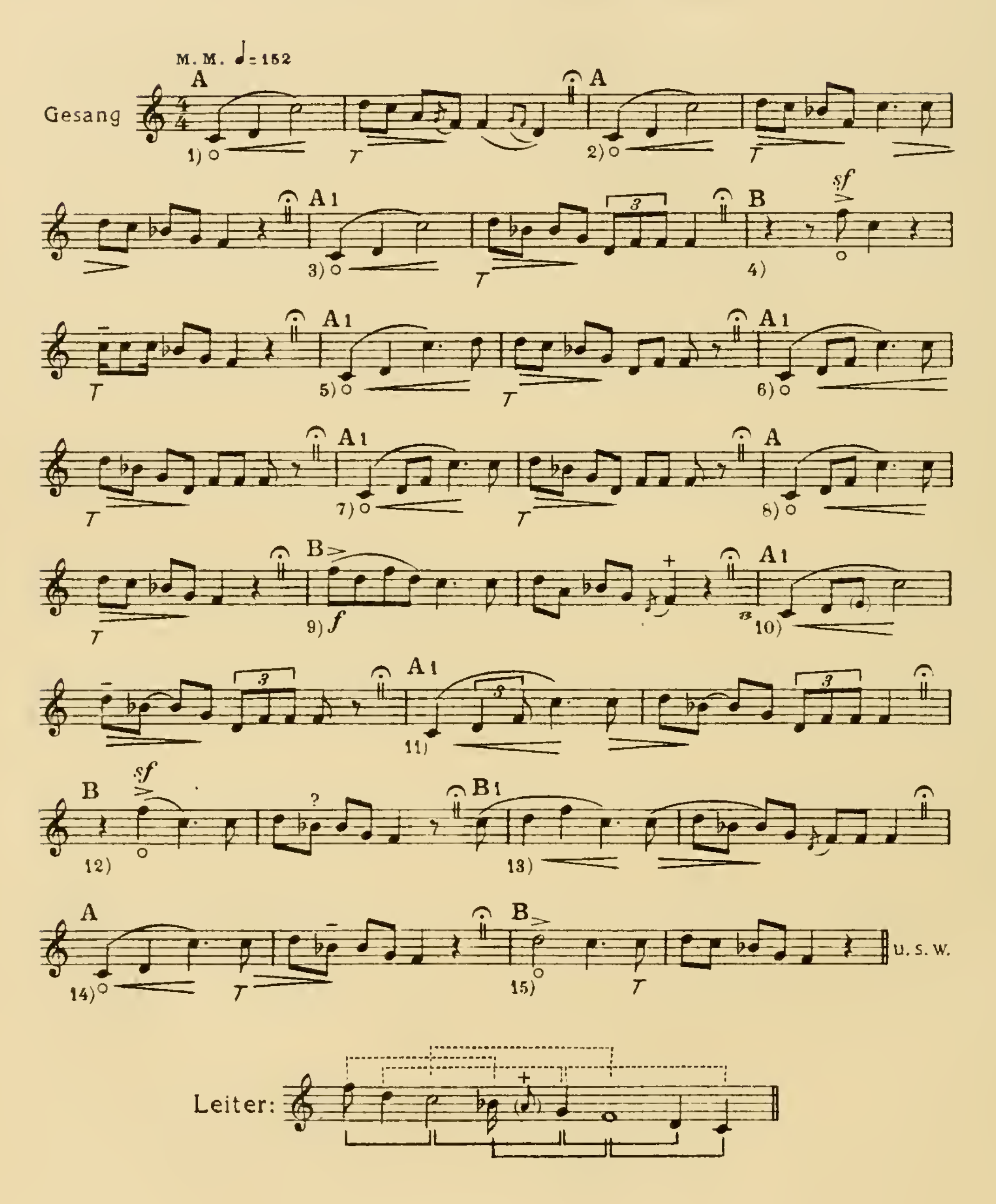
9. Büffel-Gesang

Walze Nº 29, I. *Original-Tonhöhe*



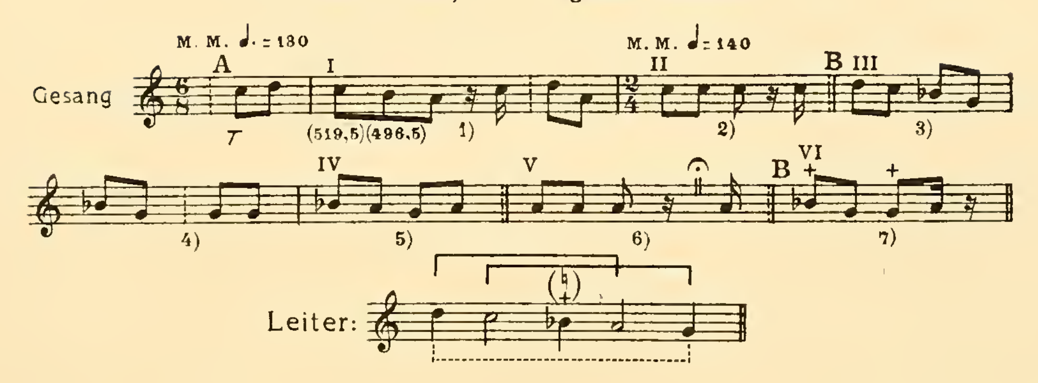
10. Gesang zu dem Tanzspiel ndüng

Walze Nº 36, II. *Original-Tonhöhe*



11. Anhang zum Büffelgesang (W. 29,I)

Walze Nº 29, II. *Original-Tonhöhe*



12. Njamno

Walze Nº 49, I. *Original-Tonhöhe*



Walze Nº 49, II. *(Das Original steht auf der Walze etwa einen Ton höher)*

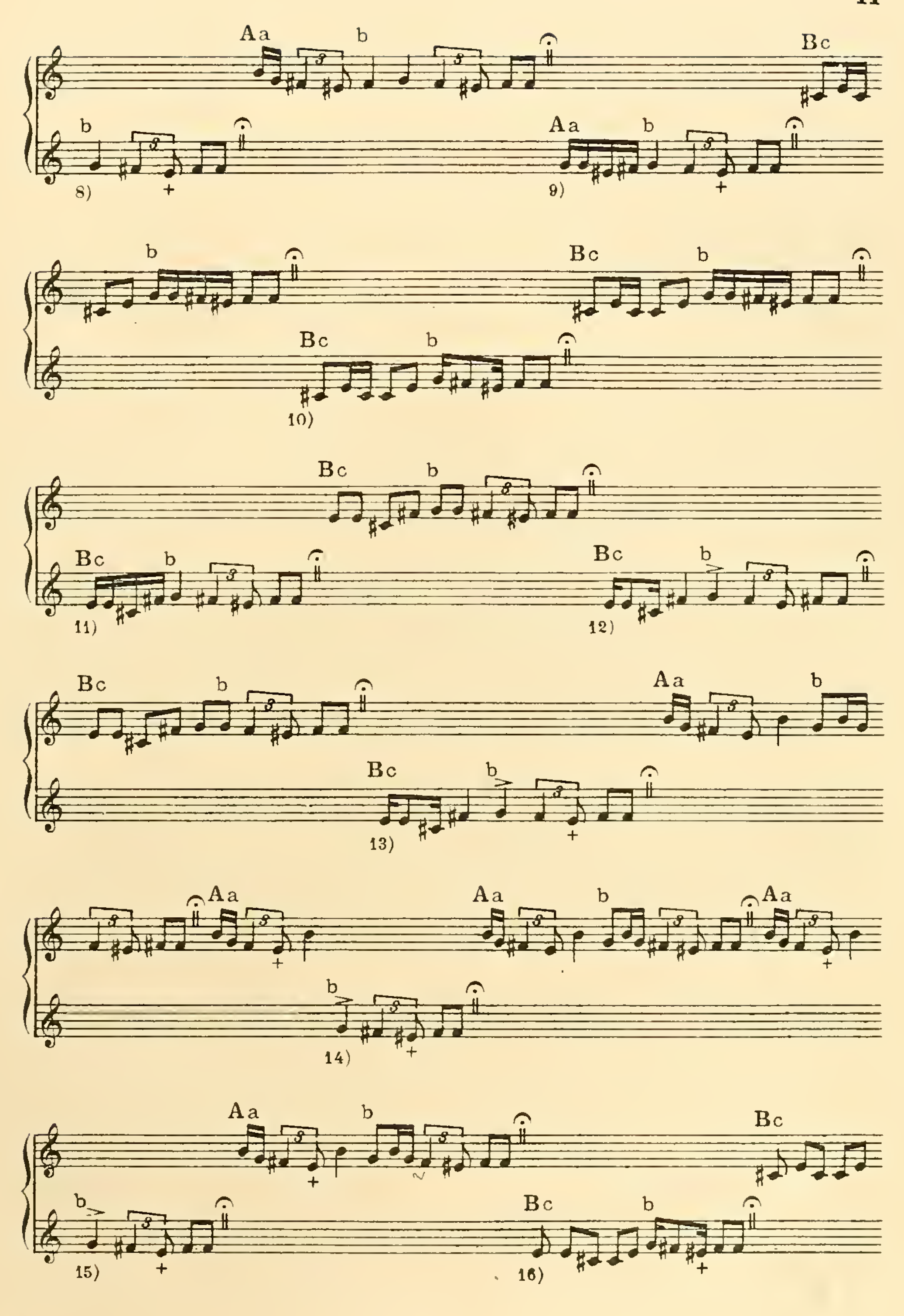


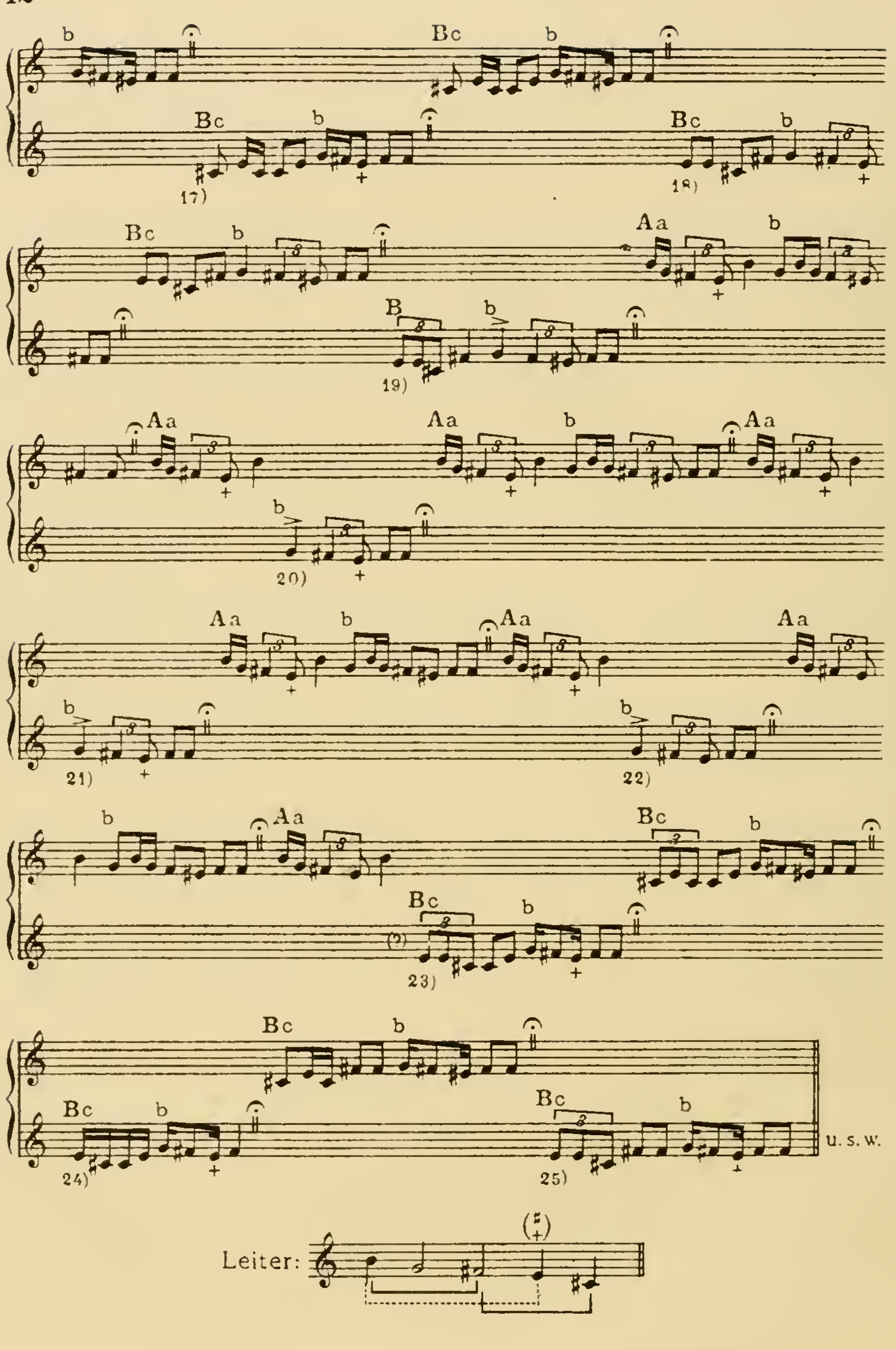
III. Vokalaufnahmen mit Instrumentalbegleitung

13. Schi-bla (Gesang und Spießlaute)

Walze № 42. *Original ½ bis ¾ Ton höher* (a=435)

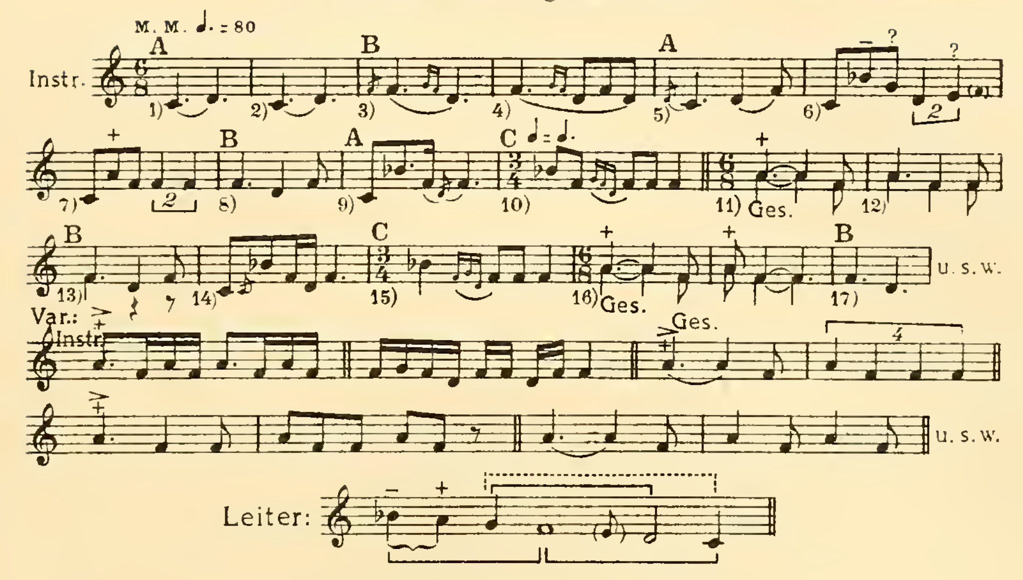



Aa
b
Bc
8)
9)
10)
11)
12)
13)
14)
15)
16)


17)
18)
19)
20)
21)
22)
23)
24)
25)
u. s. w.
Leiter:

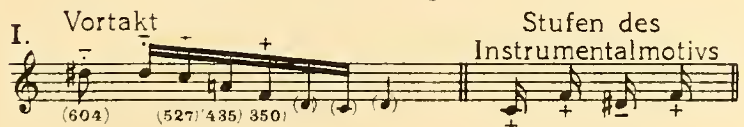
14. Schi-bla (Gesang und Spießlaute)

Walze Nº 43. *Original-Tonhöhe*



15. Ngö (Gesang und Sansa)

Walze Nº 38. *Original-Tonhöhe*



Instrument wie bei I. *Original etwa einen Viertelton tiefer*



IV. Instrumental-Soli

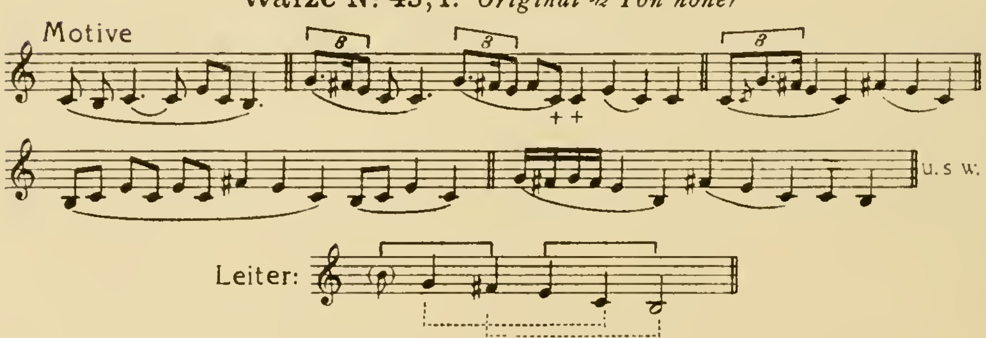
16. Güm-ba (Sansa)

Walze № 46. *Original-Tonhöhe*



17. Algaita-Melodie

Walze № 45, I. *Original ½ Ton höher*



18. Algaita-Melodie

Walze № 45, II *(vergl. 45, I)*

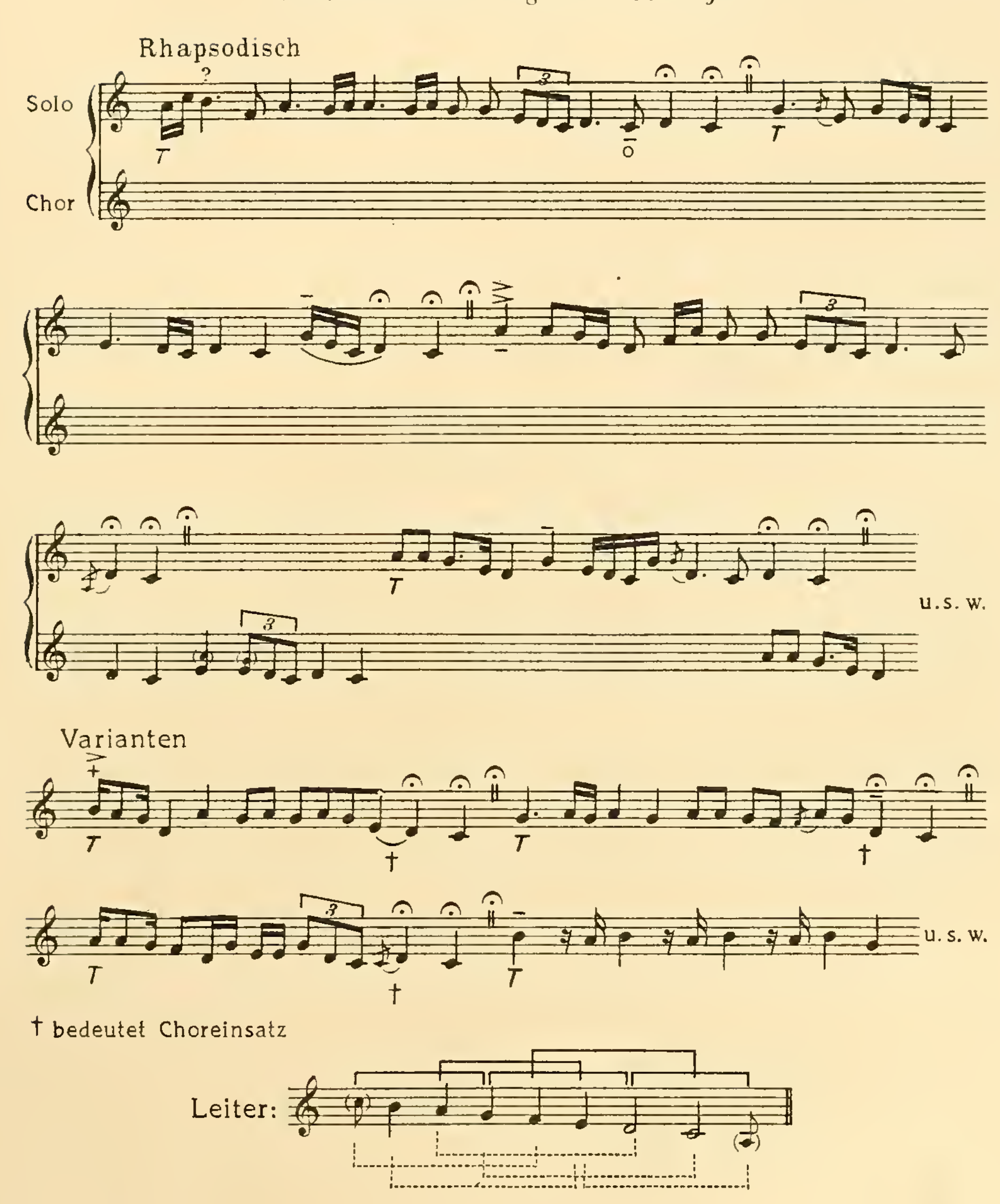


B. Wute

Soli mit Chor

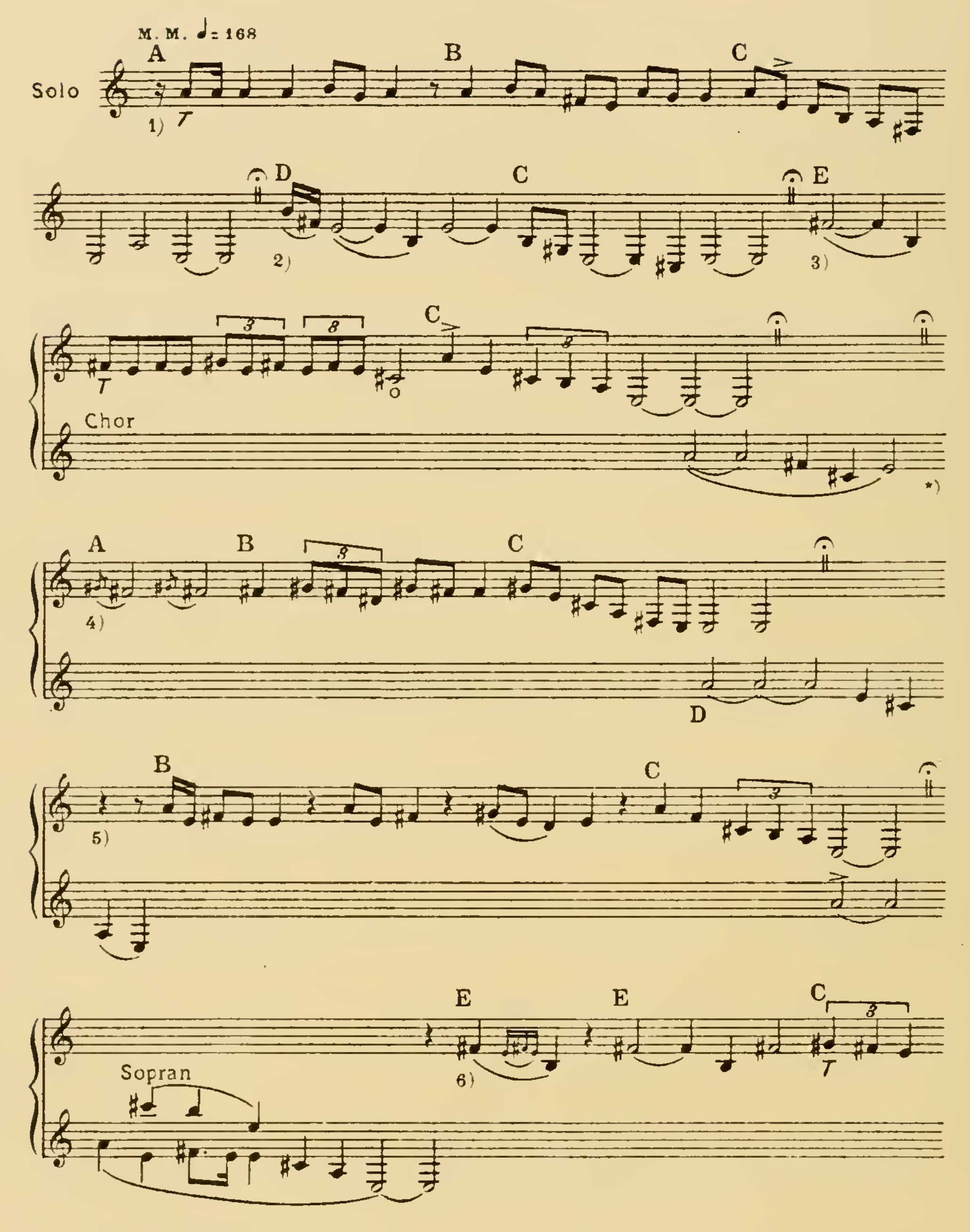
19. Weibersolo mit Chor

Walze № 10. *Original ½ Ton tiefer*



20. Weibersolo mit Chor

Walze Nº 13, II. *Original ½ Ton tiefer*



*) Der Chor geht jedes Mal in ein undefinierbares Geschrei über; die Chornotation ist daher nicht genau.

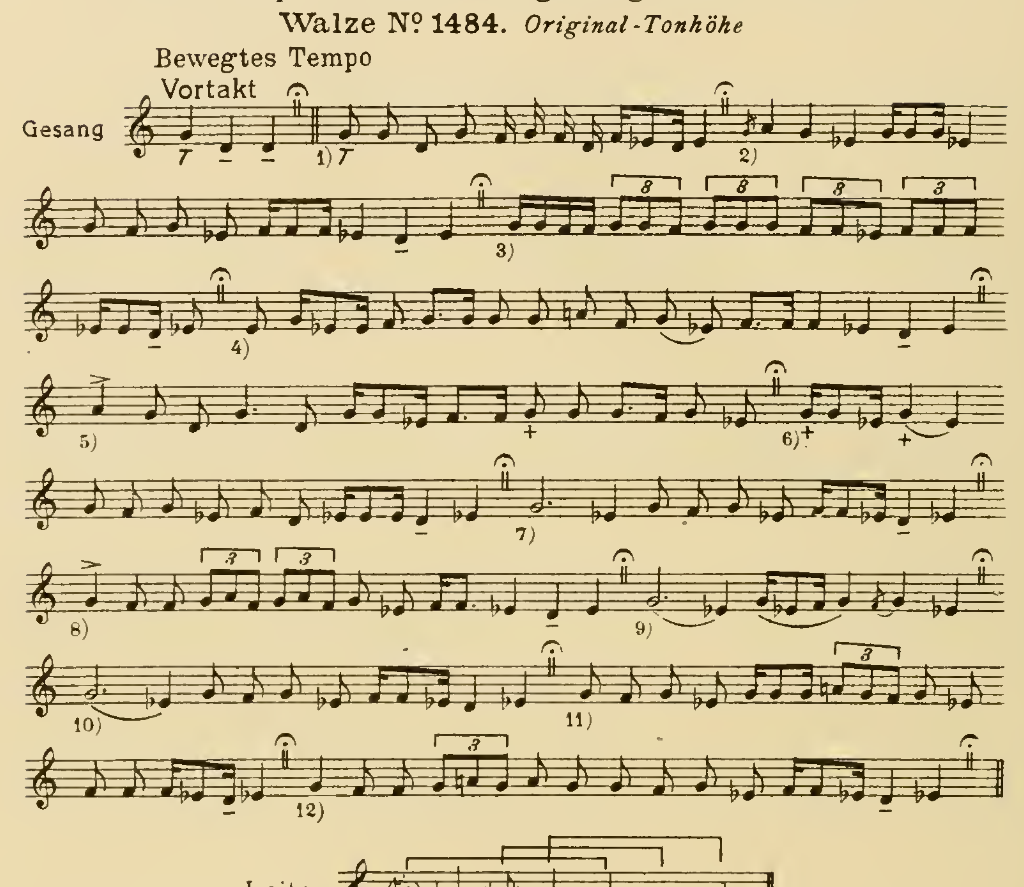

B
7)
C
B
8)
?
C
C
9)
?
?
?
C
?
B
10)
?
Aufnahme zu Ende
Leiter:
?

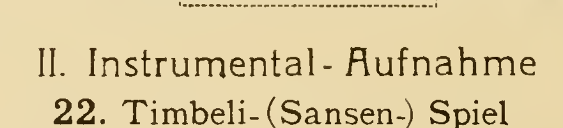
C. Mbum

I. Vokal-Solo

21. Rhapsodischer Sologesang eines Weibes

Walze Nº 1484. *Original-Tonhöhe*

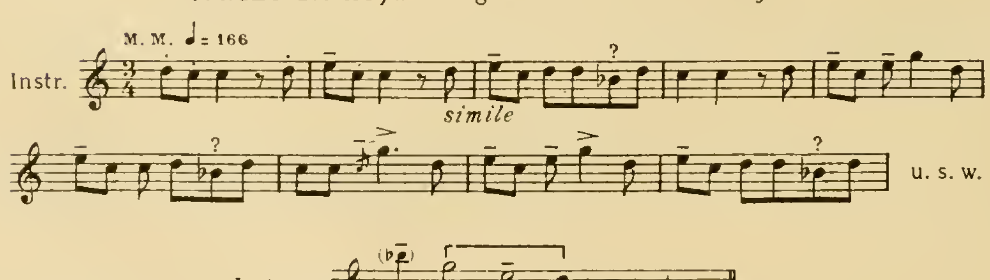




II. Instrumental-Aufnahme

22. Timbeli-(Sansen-) Spiel

Walze Nº 23, I. *Original etwa einen Ton tiefer*

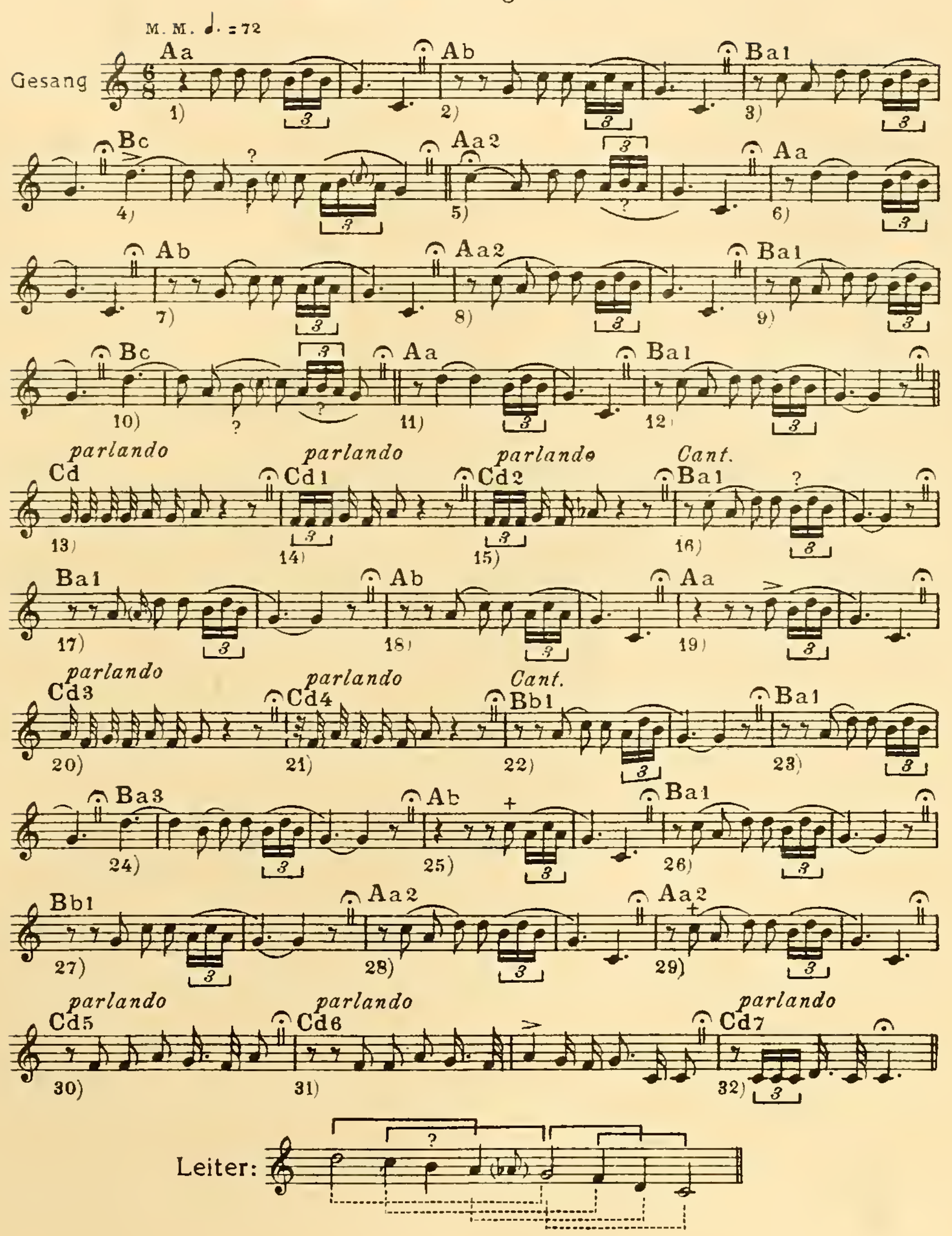


D. Bati

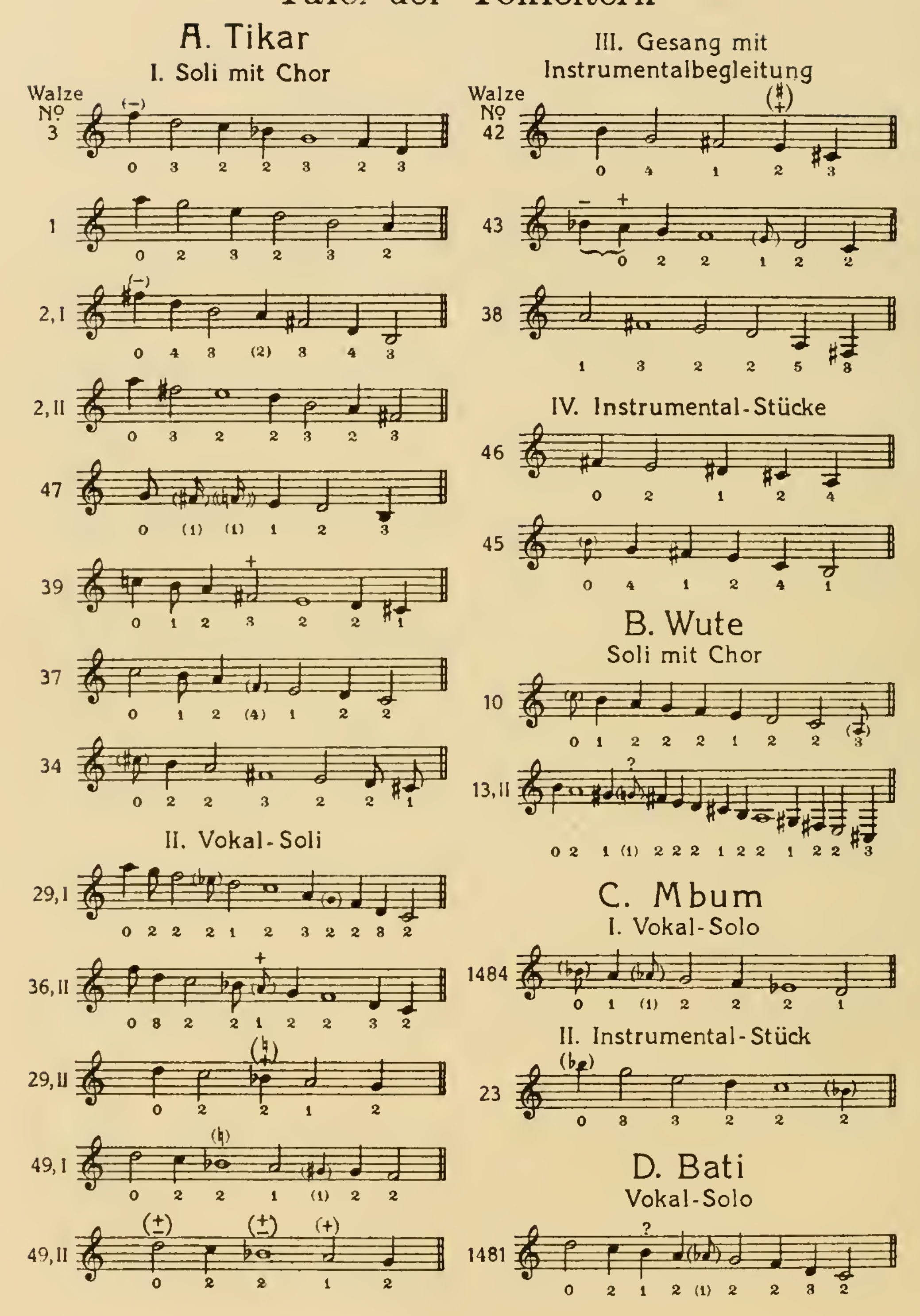
Vokal-Solo

23. Liebes-Lied

Walze Nº 1481. *Original ½ Ton höher*



Tafel der Tonleitern



Band 18 (Band XXXII der gesamten Abhandlungen).

Irle, Missionar, Deutsch-Herero-Wörterbuch. Gr. 8⁰. 455 S. 1917. M. 15.—

Band 19 (Band XXXIV der gesamten Abhandlungen).

Otto Dempwolff, Oberstabsarzt Dr., Die Sandawe. Linguistisches und ethnographisches Material aus Deutsch-Ostafrika. Gr. 8⁰. 180 S. mit 48 Abbildungen im Text. 1916. M. 6.—.

Band 20 (Band XXXV der gesamten Abhandlungen).

C. Meinhof, Prof. D., Eine Studienfahrt nach Kordofan. Gr. 8⁰. XII und 134 S. mit 18 Tafeln, 61 Abb. im Text u. 1 Karte. 1916. M. 10.—.

Band 21 (Band XXXVIII der gesamten Abhandlungen).

Wilhelm Heinitz, Phonographische Sprachaufnahmen aus dem egyptischen Sudan. Gr. 8⁰. 103 S. mit 24 Notentafeln, 1917. M. 3.—.

Band 22 (Band XXXXII der gesamten Abhandlungen).

Max Herz Pascha, Die Baugruppe des Sultans Qalaun in Kairo. Im Druck.

Reihe C. Geographie, Geologie, Mineralogie u. Paläontologie.

Band 1 (Band XXI der gesamten Abhandlungen).

Franz Thorbecke, Prof. Dr., Im Hochland von Mittel-Kamerun. **1. Teil: Die Reise: Eindrücke und Beobachtungen.** Unter Mitarbeit von Marie Pauline Thorbecke u. Leo Waibel. Gr. 8⁰. XII und 102 S. mit 75 Abb. auf 50 Taf., 1 Farbentafel und 1 Kartenskizze. 1914. M. 8.—, geb. M 10.—

Band 2 (Band XXII der gesamten Abhandlungen).

L. Distel, Dr., Studienreise in den zentralen Kaukasus. Gr. 8⁰. VIII u. 96 S. mit 33 Abbildungen auf 17 Tafeln, 1 Kartenskizze und 1 Tafel mit Profilen. 1914. M. 6.—.

Band 3 (Band XXX der gesamten Abhandlungen).

P. Range, Dr., Beiträge und Ergänzungen zur Landeskunde des deutschen Namalandes. Gr. 8⁰. XI u. 120 S., mit 27 Abbildungen im Text u. 5 Kartenskizzen. 1914. M. 6.—.

Band 4 (Band XXXIII der gesamten Abhandlungen).

Arved Schultz, Dr., Landeskundliche Forschungen im Pamir. Gr. 8⁰, X und 232 S. mit 66 Abbildungen auf 37 Tafeln, 60 Figuren im Text und 4 Karten. 1916. M. 20.—.

Band 5 (Band XXXVI der gesamten Abhandlungen).

Franz Thorbecke, Prof. Dr., Im Hochland von Mittel-Kamerun. **2. Teil: Anthropogeographie des Ost-Mbamlandes.** Gr. 8⁰. X u. 94 S. m. 37 Abb. auf 26 Tafeln, u. 2 Kartenskizzen. 1916. M. 6.—.

Band 6 (Band XXXIX der gesamten Abhandlungen).

Th. Langenmaier, Dr., Lexikon zur alten Geographie des südöstlichen Äquatorialafrikas. Gr. 8⁰, VII u. 100 S. mit 50 Textskizzen. 1918. M. 3.—.

Band 7 (Band XXXI der gesamten Abhandlungen).

Franz Thorbecke, Prof. Dr., und Marie Pauline Thorbecke, Im Hochland von Mittel-Kamerun. 3. Teil. **Beiträge zur Völkerkunde des Ost-Mbamlandes.** Unter Mitarbeit von Theodor Mollison und Wilhelm Heinitz. Gr 8⁰, XII u. 178 S. mit 3 Farbentafeln, 141 Abbildungen auf 35 Tafeln, 32 Textfiguren, 2 Tabellen, 23 Transskriptionen und 1 Tafel Tonleitern. 1919.

Druck von J. J. Augustin in Glückstadt und Hamburg.

